Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Zweiter Jahrgang 1937

Geleitet von Rudolf Steglich in Verbindung mit Heinrich Besseler, Max Schneider und Georg Schünemann



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang II

Zusammengestellt von Otto Neumerkel

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung

des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

+

2. JAHRGANG 1937 / HEFT 1



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

2. Jahrgang / 1937

geleitet von Rudolf Steglich

in Verbindung mit Heinrich Besseler, Max Schneider und Georg Schünemann

+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

2. Jahrgang 1937 Heft 1

Carl Stumpf

† 25. Dezember 1936

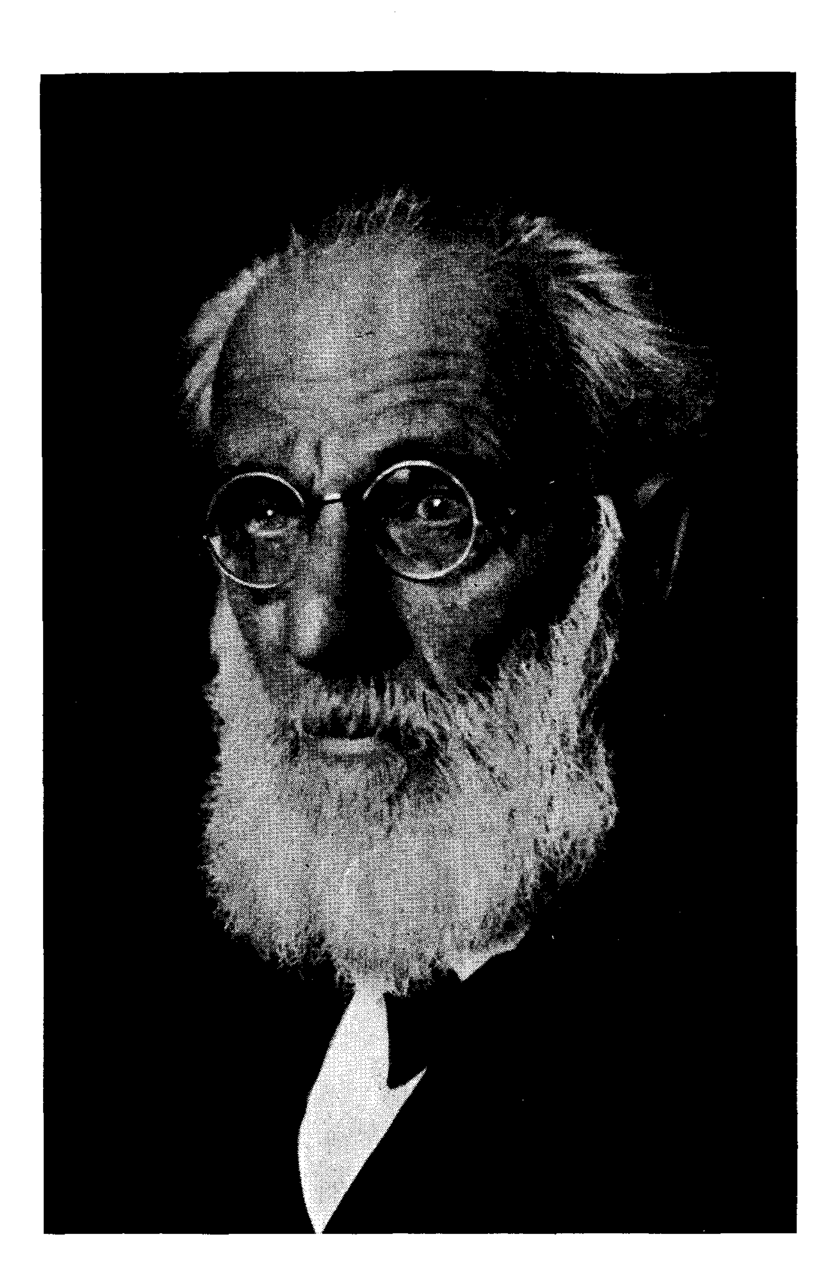
Nachdem Carl Stumpf das letzte Kapitel einer groß angelegten *Erkenntnistheorie* abgeschlossen und damit sein wissenschaftliches Lebenswerk beendet hatte, ist er still und schnell, wie es seine Art war, von uns gegangen. Am ersten Weihnachtstag vergangenen Jahres hat er die Erfüllung seines Lebens gefunden, von der er an seinem 88. Geburtstag, dem 21. April, in ergreifenden Worten zu einem kleinen Freundeskreis sprach, und am letzten Jahrestag geleiteten wir ihn unter den Klängen des Mozartschen *Ave verum corpus*, wie er es gewünscht hatte, auf seinem Wege zur letzten Ruhe . . .

Ein gewaltiges Stück wissenschaftlicher Forschung liegt hinter der Vollendung dieses Lebens und Schaffens, ein weit ausgreifendes Feld theoretischer, experimenteller und praktischer Untersuchungen, die das Gesamtgebiet philosophischen und kunstwissenschaftlichen Denkens von einheitlichen, unverrückbaren Gesichtspunkten aus umspannen. In unaufhaltsamem, schnellem Aufstieg kommt Stumpf, der 1848 — im gleichen Jahre wie Hermann Kretzschmar — in Wiesentheid in Unterfranken geboren wurde, nach Göttingen als Privatdozent (1870) und drei Jahre später als ordentlicher Professor nach Würzburg (1873). Nun geht es über Prag (1879) nach Halle a. S. (1884) und München (1889), bis schließlich im Jahre 1893 seine Berufung nach Berlin folgt, wo er lehrend und führend Generationen von Schülern und Forschern bildet und im Mittelpunkt aller gelehrten und künstlerischen Bestrebungen und Bewegungen steht. Als Dekan und Rektor, als Direktor des von ihm begründeten Psychologischen Instituts, als Organisator wissenschaftlicher und tiefer greifender künstlerischer und musikalischer Ideen- und Interessenkreise strebt er von Fakultät und Institut und vor allem vom Kreis seiner Kollegen und Schüler aus in die Breite und Tiefe, indem er überall das Gesetz des eigenen Lebens: die Wahrhaftigkeit und Treue zur eigenen Arbeit, in den Mittelpunkt seines Wirkens stellt.

In seiner Jugend treibt er „leidenschaftlich" Musik und möchte am liebsten Musiker werden, bis er in den Vorlesungen Franz Brentanos seinen Hang zum philosophischen Denken und Fragen entdeckt und sich nun diesem Meister der scharf geprägten Gedankengänge aufs engste anschließt. Ganz läßt sich aber die Liebe zur Musik nicht verdrängen, sie muß sich, wie er sagt, „eine beständige Oberaufsicht gefallen lassen"; und aus dieser Hinneigung zur Musik, aus dieser unauslöschlichen Hingabe an ein unmittelbares praktisches Musizieren und bewußt aufnehmendes Hören keimen seine musikwissenschaftlichen Probleme und Lösungen, die recht eigentlich den Ausgangs- und Endpunkt aller seiner bis in die höchsten Bezirke ausgreifenden Arbeiten bilden.

Im Gegensatz zur rein physikalisch-physiologischen Akustik, die in Helmholtz' klassischem Werk ihre Grundlegung gefunden hat, geht Stumpf darauf aus, die Sinnesurteile, also das Psychische der Empfindungen zu untersuchen. Der erste Band seiner *Tonpsychologie* (1883) beschäftigt sich daher mit den Tonurteilen, mit den Problemen der Aufmerksamkeit, der Übung und Ermüdung, der Distanzvergleichung und der Beurteilung aufeinanderfolgender Töne hinsichtlich der Höhe und Tiefe, des Gedächtnisses und der Intensität. Diesem ersten bahnbrechenden Versuch, der ein bisher völlig unbestelltes Feld wissenschaftlicher Forschung ordnend und methodisch exakt erschließt, folgt erst nach sieben weiteren Jahren der zweite Band der Tonpsychologie (1890), dessen Veröffentlichung wieder und wieder verschoben wird, bis alle Experimente und Versuchsreihen in sich gefestigt dastehen. Dieser Teil bringt den bei weitem wichtigeren Teil der Untersuchungen: die Beurteilung gleichzeitiger Töne. Hier stellt Stumpf seine weltberühmte Theorie der Tonverschmelzung auf, nach der zwei gleichzeitige Töne nach verschiedenen Stufen, die durch die Oktave, Quinte, Quarte, die Terzen und Sexten und schließlich die übrigen Tonkombinationen gegeben sind, sich in der Empfindung zu einem Gesamteindruck verbinden. Diese Anschauung ist von grundlegender Bedeutung für die gesamte Tonpsychologie und Musikwissenschaft geworden, denn alle Fragen, die die Musiktheorie bis dahin aufgestellt hatte, finden hier ihre letzte Begründung, Aufhellung und psychologische Rechtfertigung. Es mußte Stumpf daher daran liegen, auch in der geschichtlichen Musiküberlieferung die Berechtigung seiner auf Versuch und Beobachtung beruhenden Ergebnisse nachzuweisen. Das geschah zunächst in einer Arbeit über die *Pseudoaristotelischen Probleme* (1897), die heute leider kaum noch beachtet wird, obwohl sie in Methodik und Materialbeherrschung vorbildlich ist, und in der *Geschichte des Konsonanzbegriffs* (1897). Die Sicherung nach der musikwissenschaftlichen Seite hin, die hier auf Grund umfassender Quellenstudien gebracht wird, war um so nötiger, als besonders von musikgeschichtlicher Seite her Kritiken und Zweifel kamen, die eine grundlegende historische Vertiefung der Ergebnisse nötig machten.

Da das Gebiet psychologischer Musikforschung weite Kreise anzog und vor immer neue Probleme stellte, begründete Stumpf 1898 die „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", eine Folge von Heften, in denen sich eine große Zahl von Schülern und Wissenschaftlern um die gestellten neuen Aufgaben scharten. Stumpf eröffnete die Reihe selbst mit seiner klassischen Arbeit über *Konsonanz*



Carl Stumpf

und Dissonanz (1898). In meisterhafter Form bespricht er alle früheren Theorien, widerlegt Helmholtz' Schwebungs- und Teiltontheorie, die Theorie der Annehmlichkeit, des Unbewußten und alle weiteren Erklärungen, um schließlich in der eigenen „Verschmelzungstheorie" die Lösung des Problems zu finden. Allerdings reicht diese Theorie nicht für Drei- und Mehrklänge aus, worauf Hugo Riemann als eifrigster und sachlichster Gegner hinwies und worin auch Stumpf mit ihm übereinkam. Stumpf führt daher den Begriff Konkordanz ein (1910, 1911), er versteht unter Konkorden alle Haupt- und Nebendreiklänge in Dur und Moll nebst ihren Um- und Weitlagerungen, also ihren Aufbau nach dem Prinzip der Höchstzahl der mit dem Grundton konsonierenden Töne. Alle übrigen Akkorde nennt er „discord". Damit hat er seine Theorie auch gegenüber den Angriffen, die ihm eine zu experimentelle und zu wenig musikalisch-praktische Lösung vorwarfen, verteidigt und vor allem das Funktionelle der Akkordwirkung mit dem rein Klanglichen der Zweiklänge verbunden. Auch diese Arbeiten haben im Kreise seiner Schüler, aber ebenso bei anderen Forschern Weiterführungen, Ergänzungen und Bestätigungen gefunden.

Wie er die Bestrebungen anderer Länder auf musikpsychologischem Gebiet eingehend verfolgte (1885 erschien seine *Musikpsychologie in England*), so machte vor allem die Arbeit von Alexander J. Ellis über die Tonleitern verschiedener Völker (1885) auf ihn einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Er berichtete darüber in einer ausführlichen Besprechung in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" (II, 1886) und wies mit Nachdruck auf die neuen wissenschaftlichen Aufgaben hin, die sich aus einer genauen Messung von Musikinstrumenten verschiedener Völker und ihrer Vergleichung untereinander ergeben müßten. In der gleichen Zeit begann er selbst, exotische Melodien zu notieren und aus ihnen allgemeine Erkenntnisse zu gewinnen. Sein Aufsatz über die *Lieder der Bellakula-Indianer* (V. f. M. II, 1886) bringt Notierungen, die er von einer Indianertruppe bei C. Hagenbeck nach dem Gehör aufzeichnete. Und wenige Jahre später berichtet er über Gilmans Übertragungen *Phonographierter Indianermelodien* (1892). Hier gibt er zum ersten Male einen Überblick über Wesen und Art solcher Notierungen und spricht über den Wert einer „Sammlung solcher phonographischen Zylinder". Von nun an gilt sein Streben der Sammlung phonographischer Aufnahmen, die er im Psychologischen Institut aufbewahrt und in Jahre 1900 als „Phonogramm-Archiv" an besonderer Stelle zusammenfaßt.

Den Grundstock der Aufnahmen bilden neben Schenkungen aus Amerika die von Stumpf selbst aufgenommenen siamesischen Tonstücke. Eine siamesische Theatergruppe, die in Berlin auftrat, gab die willkommene Gelegenheit, das von A. Ellis nachgewiesene Tonsystem der Siamesen erneut zu prüfen und neben der Messung der Instrumente auch Musikaufnahmen mit dem Phonographen zu veranstalten. Diese Untersuchungen, die mit der größten Genauigkeit und unter Benutzung aller akustischen Hilfsmittel durchgeführt wurden, legte Stumpf 1901 in dem Beitrag vor: *Tonsystem und Musik der Siamesen*. Es ist eigentlich die Arbeit, die die deutsche vergleichende Musikwissenschaft begründet hat. Zum ersten Male sind hier exotische Instrumente mit Hilfe des Appunschen Tonmessers nach Tonhöhe und Umfang bestimmt, sind die Ergebnisse geschichtlich und

psychologisch ausgewertet und durch Proben siamesischer Musik, die sogar in einer Orchesterpartitur niedergelegt werden, bestimmt. In Anlage und Durchführung der gestellten Aufgabe bleibt dieser Aufsatz Vorbild und Muster für alle anschließenden.

Nun finden sich einige Schüler und Mitarbeiter ein, wenn auch nur wenige, die Stumpfs Anregungen folgen. Er selbst ist unermüdlich im Aufzeigen der Probleme, im Helfen und Raten. Das „Phonogramm-Archiv" wächst und mit ihm das Bemühen um Erschließung der Aufnahmen. In der Dorotheenstraße, oben im höchsten Stock, werden die Walzen abgeschrieben. Nur wenige, drei an der Zahl, zu denen auch ich gehörte, probieren ihre Geschicklichkeit im Abhören. Später werden die Ergebnisse, nachdem jeder das gleiche Stück notiert hat, ausgetauscht. Es ist für alle nicht leicht, sich in die neuen Aufgaben hineinzufinden und mit Schlauchhörern kratzige und verletzte Walzen abzuschreiben. Doch Stumpf weiß stets den rechten Ausgleich zu finden und die Arbeiten ihrem eigentlichen Ziel zuzuführen. Hinter den meisten Aufsätzen, die von seinen engsten Mitarbeitern vorgelegt werden, steht seine prüfende Kontrolle. Er weiß auch seinen Freund und Kollegen Hermann Kretzschmar, der ihm von Anfang an gern und willig in das Reich exotischer Musik folgt, zu interessieren, so daß sich die Schüler beider Professoren näher kennen lernen und gegenseitig helfen und fördern.

Nach zehn Jahren ist die Arbeit der vergleichenden Musikwissenschaftler schon so ertragreich geworden, daß Stumpf eine erste zusammenfassende Studie wagen kann: sein Buch *Die Anfänge der Musik* (1911). Wieder geht er von den allgemein gültigen Theorien aus, um danach seine Vermutung der akustischen Zeichengebung und des Gebrauchs fester und transponierbarer Intervalle im Anschluß an seine Verschmelzungstheorie zu stützen. Diesem ersten Teil folgt ein zweiter, der auf Grund eines exakt untersuchten Liedmaterials den ersten zusammenfassenden Überblick über die Gesänge der Naturvölker gibt. Mit Stolz weist er auf 30 Arbeiten hin, die sämtlich aus dem Phonogrammarchiv hervorgegangen waren.

Wenige Jahre danach, als der Weltkrieg ausbrach, tritt er im dritten Kriegsjahr an die Spitze der „Kgl. Phonographischen Kommission", deren Aufgabe es war, Sprach- und Musikaufnahmen in den Gefangenenlagern herzustellen. Um die Musik noch stärker für die Zwecke der vergleichenden Musikwissenschaft festzuhalten, bestimmte er mich zur Mitarbeit als Mitglied des Phonogramm-Archivs. An den Lagerarbeiten selbst konnte er nicht teilnehmen, da sein Lehr- und Arbeitsgebiet gerade in den Kriegsjahren gewaltig angeschwollen war. Aber er leitete die gesamte verwaltungsmäßig nicht leichte Organisation, zumal die Mitarbeiter der Kommission sämtlich Sprachwissenschaftler und größtenteils Kollegen der Universität waren. Gleichzeitig stellte er die Erfahrungen seiner akustischen Forschungen der Heeresleitung zur Verfügung und regte damit eine Reihe weiterer Experimentaluntersuchungen an, die für die Schallmessung von höchster Bedeutung geworden sind.

Das Phonogramm-Archiv, aus Carl Stumpfs und seiner Mitarbeiter eigensten Bemühungen entstanden, war noch immer weder amtlich gestützt noch über-

nommen. Erst im Jahre 1922 glückte es mir, das Archiv zu verstaatlichen und es, da es keine Stelle aufnehmen wollte, der Staatlichen Hochschule für Musik anzugliedern. Damit war auch diese Lebensarbeit Stumpfs in feste Bahnen gelenkt.

Inzwischen hatte sich Stumpf mehr und mehr der Erforschung der Sprachlaute zugewandt. „In den Kriegsjahren", so erzählt er, „als draußen die Geschütze donnerten, war es um so stiller auf den Straßen und in den wissenschaftlichen Instituten Berlins. Fast wie in einem schalldichten Raume ließen sich akustische Beobachtungen durchführen und selbst die Flüsterlaute in ihre letzten Bestandteile zerlegen." Ausgehend von den Untersuchungen Helmholtz' unternahm er, auf neue Experimente gestützt, Vokale und Instrumentalklänge analytisch zu zerlegen und synthetisch wieder zusammen zu bauen. Im Jahre 1918 begannen seine ersten Mitteilungen in den Sitzungsberichten der Akademie, die 1919, 1921, 1923, 1925 weitergeführt, schließlich in seinem Werk *Die Sprachlaute* (1926) zum Abschluß gebracht wurden. Stumpf wendet hier grundsätzlich die Interferenzröhren an, d. h. er baut einen Vokal Ton für Ton ab, um ihn dann auf Grund der gewonnenen Resultate durch Aufbau der Einzelklänge wieder herzustellen. In seinem Institut hatte er fast alle Räume für diese Untersuchungen hergerichtet: im ersten standen die Pfeifen, im zweiten die Interferenzröhren; die mit Schrauben versehenen Schlauchleitungen liefen in einem dritten Zimmer in einem Stempelkopf zusammen, in dem die Einzeltöne sich wieder vereinigten. Ein Kontrollsystem für natürliche Vokale lief durch weitere Räume. In diesem komplizierten Aufbau, der wiederholt arge Störungen aus- und durchhalten mußte, hat Stumpf unermüdlich über ein Jahrzehnt hindurch seine Vokale und Klänge ab- und aufgebaut. Mehrere Jahre war ich auch bei diesen Versuchen tätig und habe eifrig auf die „Schreier" unter den Pfeifen, auf Röhren und Schrauben und all die unvorhergesehenen Fährnisse der Apparatur geachtet. Es war eine fast unbegreiflich schwierige, aber mit höchster und letzter Genauigkeit durchgeführte Arbeit, die ihren schönsten Lohn in der beinahe untrüglichen Treue des Vokal- und Instrumentalklanges fand. Stumpf hat mit dieser Arbeit, die er nach allen Seiten hin wissenschaftlich sicherte, eine für die gesamte Weiterarbeit unerläßliche Grundlage geschaffen, die auch heute noch in der Zeit der Elektroakustik ihre Gültigkeit behalten hat.

Alle diese Arbeiten bilden nur einen Ausschnitt aus seinem Gesamtwerk, das immer wieder dem großen Strom zuläuft, der in seiner Mündung in das unermeßliche Meer philosophischen Denkens und Schauens führt. Stets findet er die Beziehung zur Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie. In diese geht all sein naturwissenschaftliches und psychologisches Bemühen auf, und so steht auch am Ende seines Schaffensweges eine noch nicht veröffentlichte *Erkenntnistheorie*.

Wer Stumpf nahestand, kennt sein sorgsames, auch die letzte Möglichkeit erschöpfendes Experimentieren, seine unermüdliche Methode des „Noch-einmal" und „Immer wieder". Alle Zufälligkeiten werden beobachtet, gelegentliche Beobachtungen schnell stenographisch festgehalten und in stillen Stunden durchprüft und kritisch verarbeitet. Für ihn gab es keine Nebensächlichkeiten, keine Schwierigkeiten, die sich nicht überwinden ließen, keine Halbheiten und Unmög-

lichkeiten. Eine Natur, die an sich selbst zuletzt denkt, ein unbeugsamer Wille und aufrechter Charakter waren ihm eigen. Ihm gebot nur das Ziel der gestellten wissenschaftlichen Arbeit, dem er selbst unter Nichtachtung aller persönlichen Rücksichten folgte. Seinen Schülern war er Helfer, Mitarbeiter und Freund. Niemand klopfte vergeblich an seiner Tür an, allen blieb er innerlich verbunden, auch wenn ihre Wege andere waren als die eigenen. Uns Musikern und Musikwissenschaftlern aber gehörte sein Herz. Allem Großen und Schönen aufgeschlossen, war er ein Freund der Musik, ein eifriger Konzert- und Opernbesucher und selbst ein leidenschaftlicher Musikant.

An seinem 80. Geburtstag, an dem er vom Reichspräsidenten Hindenburg durch den Pour le mérite-Orden geehrt wurde, rief ich ihm ein Goethe-Wort zu, das ihn zutiefst ergriff und das er sich später ausbat. Es mag auch diese letzten Freundeszeilen beschließen:

Der Gedanke, das Entwerfen,
Die Gestalten, ihr Bezug,
Eines wird das andere schärfen,
Und am Ende sei's genug!
Wohl erfunden, klug ersonnen,
Schön gebildet, zart vollbracht —
So von jeher hat gewonnen
Künstler kunstreich seine Macht.

Georg Schünemann

Die Orgelbauerfamilie Compenius

Von Thekla Schneider, Berlin

Unsere Kenntnis der Geschichte des deutschen Orgelbaues weist bis jetzt noch eine große Lücke auf. Es handelt sich um den Zeitraum, der sich von der Spätrenaissance bis zum Hochbarock eines Arp Schnitger erstreckt. Diese Epoche ist ein sehr wichtiger Abschnitt in der Entwicklung des deutschen Orgelbaues, ja, sie stellt einen seiner Höhepunkte dar. Dieser Höhepunkt wird durch die Orgelbauerfamilie Compenius erreicht. Ausführliche Arbeiten über das Leben und die Werke dieser bedeutenden Meister liegen aber bisher nicht vor. Vorliegende Arbeit will daher diese Lücke ergänzen, das Wirken und Schaffen jener Orgelbauer und ihre Bedeutung in der Musikgeschichte darstellen[1].

Die Lebensläufe der Familienglieder

Die Nachrichten, die sich über die Mitglieder der Familie Compenius in den Lexika von Walther (1732), Gerber (1812), Mendel (1870), Kümmerle (1888), Eitner (1900), Riemann (1916) und Riemann-Einstein (1929) finden, weichen vielfach voneinander ab. Einigermaßen zuverlässig ist hier Eitners Quellenlexikon, dessen Angaben über Heinrich Compenius d. Ä. zutreffen bis auf die Annahme, daß er aus Nordhausen stamme und fürstlich-erzbischöflicher Orgelbauer gewesen sei, was in Wahrheit für Heinrich d. J. zutrifft. Der Hauptfehler der übrigen Lexikographen ist, daß sie Heinrich d. Ä. mit Heinrich d. J. verwechseln oder zusammenwerfen. Gerber und Mendel schreiben Heinrich Compenius d. Ä. den Bau der Domorgel in Magdeburg und der Orgel im Kloster Riddagshausen zu, die jedoch beide von Heinrich Compenius d. J. erbaut worden sind. Ähnliche Verwechslungen liegen auch in Riemanns Musiklexikon (1916) vor. Hier ist ebenfalls nur von einem Heinrich Compenius die Rede, und es werden ihm Werke zugeschrieben wie die Orgel zu Bitterfeld und die Paulinerorgel zu Leipzig, die beide von Heinrich Compenius d. J. geliefert worden sind. Im Lexikon von Riemann-Einstein (1929) werden drei Vertreter des Namens Heinrich Compenius angenommen, wodurch die Verwirrung nur noch größer wird. In den Berichten über Esaias Compenius I gehen die genannten Quellen weniger fehl, was darauf zurückzuführen ist, daß Praetorius in seiner Organographia diesen Meister mehrfach erwähnt. Trotzdem haben sich auch hier Fehler eingeschlichen wie z. B., daß Esaias Com-

[1] Die Arbeit entstand als Berliner Dissertation. Zu großem Dank für wertvolle Ratschläge bin ich meinen verehrten Lehrern Herrn Prof. D. Dr. Moser und Herrn Prof. Dr. Schering verpflichtet. Ferner schulde ich Dank den Herren Prof. Arno Werner (Bitterfeld), Prof. Th. W. Werner (Hannover), Dr. Paul Rubardt (Leipzig), Studienrat E. Flade (Plauen), Dr. Serauky (Halle), Mittelschullehrer W. Schulze (Groß-Salze) und W. Strube (Magdeburg) für freundliche Hinweise auf Quellen- und Aktenmaterial.

penius Erbauer der Moritzorgel in Halle gewesen sei. Auch wird er oft mit seinem Neffen Esaias Compenius II aus Halle verwechselt.

Sonst finden sich in der Literatur nur spärliche Hinweise, z. B. in Biographien bedeutender Meister[1] oder in Einzelaufsätzen[2]. Sie bringen jedoch nichts Neues. Brauchbarer sind die hier und dort verstreuten Notizen und Anmerkungen in Chroniken und Musikgeschichten einzelner Städte[3].

Der Name Compenius kommt in verschiedenen Formen vor: Compen, Kumpen, Compenius, Kompenius, Compennius, Cumpenius, Kumpenius. So unterschreibt sich Heinrich Compenius d. J. bald mit Cumpenius[4], bald mit Compenius[5]. Der Name läßt sich auf verschiedene Weise deuten. Man kann ihn in Zusammenhang bringen mit dem niederdeutschen Wort *komp* = Schüssel oder *kump* = tiefe Schale, die vom Kümper hergestellt wird. Im thüringischen Sprachschatz bedeutet Kumpen ein großer Krug. Auf eine Person bezogen, ist Kumper derjenige, der Fässer macht, der Faßbinder oder der Küfer[6]. Eine andere Ableitung ist die von kumpan, kumpen, mit der Bedeutung Genosse oder Gefährte. Welche von diesen Deutungen zutrifft, hängt davon ab, aus welchem Mundartengebiet die Familie stammt.

Auf Grund meiner Forschungen und Rundfragen in Archiven und Pfarrämtern hat sich folgende Familiengeschichte ergeben: Die beiden ältesten nachweisbaren Vertreter sind Timotheus Cumpenius und Heinrich Compenius d. Ä. Timotheus stammt aus Oberfranken. Er ist der bei Praetorius[7] erwähnte Orgelmacher Timotheus und hat Arbeiten für das Bistum Würzburg geliefert. Außerdem baute er 1597 eine Orgel für die Stadtkirche zu Bayreuth, 1605 ein zweimanualiges Werk mit 25 Registern für die Michaeliskirche zu Hof[8]. Heinrich Compenius d. Ä. war wahrscheinlich sein Bruder. Auffallende Übereinstimmungen in der Orgelbau-

---

[1] M. Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, VfM VII. A. Werner, Samuel und Gottfried Scheidt, SIMG 1, 1899/1900. W. Gurlitt, Michael Praetorius, Leipziger Dissertation 1914. Chr. Mahrenholz, Samuel Scheidt, Leipzig 1924. H. Leichtentritt, Händel, Stuttgart 1924.

[2] W. Strube, Berühmte Orgelbauer und ihre Werke, Musik und Kirche, 1. W. Strube, Die Orgeln des Magdeburger Domes im Laufe der Jahrhunderte, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1928. W. Betzinger Die Orgelbauerfamilie Compenius und ihre Werke, Evangelische Zeitschrift für Kirchenmusik in Baden, 1931.

[3] Heydenreich, Leipziger Chronica (Leipziger Stadtbuch). M. J. C. Zopf, Reußische Stadt- und Landeschronica, Leipzig 1672. A. Werner, Joh. Kuhnaus Beziehungen zur Stadt Eilenburg, SIMG VIII. A. Werner, Zur Musikgeschichte von Delitzsch, AMW I, 1918/19. A. Müller, Chronik der Stadt Gr.-Salze, Groß-Salze 1920. A. Aber, Pflege der Musik unter den Wettinern, Leipzig 1921. A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Leipzig 1922. K. A. Grenser, Geschichte der Musik in Leipzig (handschriftlich in der Bibl. d. Vereins f. Geschichte Leipzigs). W. Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle, Halle 1936. R. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 1, Leipzig 1909. A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 2, Leipzig 1926.

[4] Dingzettel in Schleiz, Turmarchiv V, 3.

[5] Bestallung in Magdeburg und Markranstädt.

[6] Vgl. K. Schiller u. A. Lübben, Mitteldeutsches Wörterbuch, Bd. 11, Bremen 1876.

[7] Syntagma II, S. 129.

[8] H. Hofner, Eine Registrierungsanweisung aus der Zeitwende zwischen Renaissance und Barock, Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, 1930.

weise dieser beiden Meister lassen auf die gleiche Herkunft schließen. Während aber Timotheus dem katholischen Glauben treu blieb, wandte sich Heinrich Compenius d. Ä. dem Protestantismus zu. Über seine frühere Tätigkeit in Eisleben, wo er seit 1546 nachweisbar ist, ließ sich aus dem Stadtarchiv nichts Näheres ermitteln, da die älteren Akten der Neustadt Eisleben bei deren Vereinigung mit der Altstadt anscheinend nicht übergeben, sondern vernichtet worden sind. Doch ist in Eisleben heute noch bekannt, daß sowohl Heinrich Compenius d. Ä. als auch Heinrich Compenius d. J. dort in der Neustadt gewirkt haben[1].

Im Jahre 1546 wird Heinrich Compenius d. Ä. unter den Mitwirkenden bei der Leichenfeier für Dr. Martin Luther in der St. Andreaskirche zu Eisleben genannt. Außer den Organisten „Matthias und Albrecht sind noch einige bedeutende Männer zu nennen", lautet die betreffende Nachricht aus dem Ephoralarchiv, „nämlich Lorenz Coldith und Heinrich Compenius, die (ersterer als Kantor, letzterer als Organist) bei der Leichenfeier Dr. Martin Luthers mitwirkten"[2]. Auch später muß er dort noch Organist gewesen sein. Im Jahre 1567 nennt er sich bei der Herausgabe seines Traktates *Musica Teutsch in kurze Regulas und Schriftstücke verfaßt* Organist zu Eisleben. Diese Schrift war im Besitze der Bibliothek des Freiberger Gymnasiums und ist im Katalog unter Bibl. Sign. XI 4°24 verzeichnet mit der Bemerkung: *deletur vide catalogum auctionis Nr. 565.* Noch im 17. Jahrhundert wird sie in einem geschriebenen Katalog des Freiberger Gymnasiums erwähnt[3]. Jetzt war sie leider nicht mehr aufzufinden. Mindestens bis zum Jahre 1572 ist Heinrich Compenius an der Andreaskirche zu Eisleben gewesen, was aus dem Titelblatt einer von ihm zu Ehren des Rates von Erfurt 1572 komponierten Ratswahlkantate zu ersehen ist[4]. Dann siedelte er nach Nordhausen über, wovon die Kontrakte etwa seit 1580 berichten. So nennt er sich z. B. in einer Urkunde aus dem Jahre 1596 für die Abnahme der St. Andreasorgel zu Eisleben „Orgelmacher, Organist und Bürger von Nordhausen". Am 2. Mai 1611 ist er in Nordhausen gestorben[5].

Seine beiden Söhne Esaias Compenius I und Heinrich Compenius d. J. gehören zu den bedeutendsten Vertretern der Familie. Der älteste von ihnen, Esaias Compenius I., war etwa seit 1590 in der Altstadt Magdeburg ansässig. Er hat viel in der Umgebung dieser Stadt und in der Halberstädter Gegend gebaut[6]. Von 1606—1612 weilte er am Hofe des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, Bischofs von Halberstadt. Mit Michael Praetorius, der ihn wegen seiner umfangreichen Kenntnisse sehr schätzte, hat er damals an der *Organographia* ge-

---

[1] Diese Nachrichten wurden mir freundlicherweise von Herrn C. Rühlmann, Vorsitzenden des Altertumsvereins Eisleben, übermittelt.

[2] Abgedruckt bei Superintendent Luther, Aus Eislebens kirchenmusikalischer Vergangenheit, Sonntagsbeilage der Eislebener Zeitung 1917, Nr. 22.

[3] Gymnas.-Bibliothek 6 Bll., vgl. R. Kade, Die ältesten Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen, Leipzig 1888, S. 10.

[4] Dieses Werk wurde mir freundlicherweise von Herrn Prof. Dr. Reinhard Kade eigenhändig spartiert nach den Stimmen aus der Löbauer Bibliothek, wofür ich an dieser Stelle meinen besten Dank ausspreche. Das Stück befindet sich jetzt in der Landesbibl. Dresden, Sammlung Löbau, Misc. 14. Textanfang: „Gib Glück und Heil, Herr Jesu Christ".

[5] Nach den Akten der St. Blasiuskirche. Freundliche Mitteilung von Herrn Studienrat E. Flade (Plauen).

[6] Vgl. Stadtarchiv Croppenstedt F. 40.

arbeitet. Er war nach altem Herkommen nicht nur Orgelbauer, sondern auch ausübender Musiker. So versah er am Hofe zu Wolfenbüttel neben Praetorius Organistendienste. Nach dem 1612 erfolgten Tode des Herzogs kehrte Esaias Compenius wieder nach Magdeburg zurück. Im Jahre 1616 möchte er sich in der Stadt Braunschweig niederlassen. Er scheint damals in der Gegend von Braunschweig noch einen großen Wirkungskreis gehabt zu haben, denn er betont ausdrücklich in einem Schreiben an den Rat der Stadt, daß ihm seine Wohnung in Magdeburg „nicht bequemlichen nach dort zu gelegen" sei. 1617 ging er nach Dänemark an den Hof des Königs Christian IV. zur Aufstellung einer von ihm erbauten Orgel. Er ist nicht wieder in seine Heimat zurückgekehrt. Eine in der Orgel aufgefundene Inschrift berichtet, daß er dort gestorben ist und in Frederiksborg begraben wurde.

Esaias Compenius I hinterließ einen Sohn namens Adolph. Auch dieser erlernte das Orgelbauhandwerk und war außerdem ein tüchtiger Musiker. Mehrfach begegnen wir ihm als Mitarbeiter bei den Orgelbauten seines Vaters[1]. Um 1620 lieferte er eine Orgel für die gräfliche Hofkapelle in Bückeburg[2]. Später hat er in Rinteln eine eigene Werkstatt gegründet. Von dort wurde er im Jahre 1626 nach Hannover als Organist an die Ägidienkirche berufen und zwar als Nachfolger von Vitus Funcke[3]. Er hatte in Hannover eine Wohnung im Hause Marktstraße 41. Melchior Schildt war dort sein Nachbar[4]. Im Jahre 1636 ging er nach Bremen, um einen größeren Auftrag auszuführen. 1644 kehrte er zurück, zog wieder in seine alte Wohnung und versah weiter den Organistendienst an der Ägidienkirche. Wahrscheinlich war er als Organist bedeutender denn als Orgelbauer; denn Melchior Schildt, der Organist an der Marktkirche zu Hannover, bemerkt am 29. Januar 1649 in einem Schreiben an den Rat der Stadt: Alle Dinge seien vergänglich, das sehe man an der Orgel zu St. Ägidien, an der doch zum Überfluß ein Orgelmacher (also Adolph Compenius) sitze und gleichwohl nicht helfen könne[5]. Trotzdem verstand er sein Orgelbauhandwerk gut; er legte das Fundament zur Orgel in der Ägidienkirche und verfertigte das meiste an diesem Werk. Da er aber darüber hinwegstarb, beendete Johann Funken den Bau. Außerdem führte Adolph Reparaturen aus für die Orgel zu St. Jacob und Georg in Hannover. Er starb im Jahre 1650 zu Hannover[6]. Seine beiden Söhne sind sehr jung gestorben. Der ältere, Peter Lorenz, lebte von 1628—1653, der jüngere von 1634—1641[7].

Heinrich Compenius d. J. wurde (nach seiner Angabe in der Bürgerliste in Halle vom Jahre 1597) in Eisleben geboren. Das Jahr ließ sich nicht ermitteln. Von Eisleben ging er nach Nordhausen. Im Jahre 1595 finden wir ihn wieder in seiner Vaterstadt. Er läßt sich dort mit der „tugendsamen J. Sara, Johann Wienicken, weiland Diaconi zu Mansfeld Tochter", trauen[8]. In Nord-

[1] Ratsarchiv Croppenstedt F. 40.

[2] Die Güte und Haltbarkeit des Werkes wurde von Mich. Praetorius bescheinigt. Vgl. Urkunden-Repert. Stadt Bückeburg Nr. 26, freundliche Auskunft von Herrn Prof. Seiffert.

[3] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Th. W. Werner (Hannover).

[4] Schoßregister Stadtarchiv Hannover 1647, 1682, freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Th. W. Werner (Hannover). [5] Th. W. Werner, Melchior Schildt und seine Familie, AMW II, 1920. [6] Totenregister der Ägidienkirche. [7] Freundliche Mitteilung von Fräulein Erna Bethan (Hannover) nach den Kirchenbüchern der Ägidienkirche, Hannover.

[8] Freundliche Mitteilung der St. Andreasküsterei zu Eisleben.

hausen muß er längere Zeit ansässig gewesen sein; denn in der eben erwähnten Bürgerliste in Halle heißt es: „Heinricus Compenius von Eisleben bürtig, so vor dessen burger zu Northausen gewesen, ein Orgelmacher, promotus per Johann Amand Kuhnen und Wolf Eisentraut dedit 5 fl. in auro et literas sufficientes neben der Kundschaft des Rahts zu Northausen. Actum Sabato post Vincula Petri, Anno 1597[1]." Er ist in Halle wohnen geblieben. Seine Tätigkeit erstreckte sich in der Hauptsache auf Sachsen. Bis in das Vogtland hinein lassen sich die Spuren seines Wirkens verfolgen. Am 22. September 1631 ist er in Halle gestorben[2].

Er hinterließ drei Söhne: Johann Heinrich, Esaias II und Ludwig[3]. Der älteste von ihnen, Johann Heinrich, ist oft mit seinem Vater, ja sogar mit seinem Großvater verwechselt worden, was zu verschiedenen Irrtümern geführt hat, z. B. daß Heinrich Compenius d. Ä. noch als Hundertjähriger einen Brief an den Rat der Stadt Groß-Salze geschrieben habe[4]. Dieser Johann Heinrich Compenius ist der Erbauer der Orgel in der Moritzkirche zu Halle, die S. Scheidt im Jahre 1625 begutachtete. Er starb am 11. Dezember 1642 in Halle[5].

Esaias II ist bisher immer mit seinem Onkel Esaias Compenius I zusammengeworfen worden. Mehrfach wird er in Kontrakten von Heinrich Compenius d. J. als dessen Sohn erwähnt, so im Jahre 1617 bei dem Bau der Orgel in Markranstädt. 1627 arbeitet er mit seinem Vater an der Paulinerorgel in Leipzig. In Eisleben führt er im Jahre 1634 eine Reparatur an der St. Andreasorgel aus, wofür er 169 fl. 4 gr 6 ₰ erhielt.

Ludwig war der begabteste von den Söhnen des Heinrich Compenius II. Sein Orgelbaugebiet ist Thüringen. Wie sehr er dort geschätzt und geachtet wurde, geht daraus hervor, daß er zum *bestallten Orgelmacher* des Domkapitels zu Naumburg ernannt wurde. Von 1632—1647 muß er dort ansässig gewesen sein. Während dieser Zeit wird er mehrmals in den Akten als „von Naumburg" bezeichnet. So heißt es 1632 in den Kirchenrechnungen der St. Nicolaikirche zu Zeitz: „Ludovicus Compenius zu Naumburg wurden 100 fl. vor ein Neu Rückpositiv gegeben"[6]. In den Protokollen des Domkapitels zu Naumburg ist am 19. April 1635 verzeichnet: „Ludovicus Compenius Orgelmacher in Naumburg soll Werk durchsehen . . ." Auch in den Taufbüchern der St. Johanniskirche zu Gera wird er erwähnt: „Ludwig Compenius zu Naumburg vertritt 1645 und 1646 Patenstell bei einem Tischler", also bei einem Berufsgenossen[7]. Später ließ er sich in Erfurt nieder. Dort ist er seit 1647 nachweisbar. Er erwarb das Bürgerrecht und wurde Biereige[8]. Er war nicht nur ein tüchtiger Orgelmacher, sondern er verstand sich auch auf den Bau anderer Instrumente. Für die Thomaskirche in Leipzig lieferte er z. B. ein

---

[1] Stadtarchiv Halle.
[2] Totenregister der Ulrichskirche zu Halle.
[3] Vgl. auch Stadtarchiv Schönebeck, Abteilung Groß-Salze 1 J 43a.
[4] W. Strube, Berühmte Orgelbauer, Musik und Kirche, 1.
[5] Totenregister der Ulrichskirche zu Halle.
[6] A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Leipzig 1922, S. 57.
[7] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Arno Werner.
[8] D. h. er erhielt das Recht, eigenes Bier zu brauen und zu verkaufen.

Cembalo[1]. Er starb am 11. Februar 1671 in Erfurt[2]. Aus den dortigen Kirchenbüchern ist zu entnehmen, daß er vier Söhne gehabt hat[3].

Christoph, der älteste von ihnen, widmete sich ganz der Musik. Um 1643 wird er als Kammermusikant der Weimarer Hofkapelle erwähnt[4]. Dann treffen wir ihn in Erfurt. Dort hat er im Jahre 1651 geheiratet und wird in den Trauregistern als *Ambtvogt und bestallter Musicus zu Weymar* bezeichnet. Später war er Hofkantor in Weimar[5]. Ein Sohn von ihm war Johann Joachim Compenius, um 1652 in Weimar geboren; 1670 wird er als Schüler der Oberprima des Erfurter Gymnasiums erwähnt[6]. Um 1702 ist er als Pfarrer in Chiliansroda, einem Dorfe bei Weimar, nachweisbar[7].

Über Anton Joachim Compenius, den zweiten Sohn Ludwigs, liegen weiter keine Nachrichten vor als der Traueintrag: „In Festo Trinitatis Anthonius Joachimus Compenius, deß alten Compeniij sein Sohn undt Martha Elisabeth Schaden, diese zwo personen sindt in der Weitergassen in ihres Vaters Hause des Herrn Cantoris zu den Predigern in der Oberstuben copuliret worden, weil sie ohnegefehr vor acht Wochen ist inß Kindbette kommen mit einem Jungen sohne im beysein Meister Hanß Scheller undt sein Weib." Ferner berichten die Taufregister der Barfüßerkirche von einem zweiten Sohn des Anton Compenius, daß er am 15. Juli 1661 getauft wurde und die Namen Hermann Heinrich erhielt.

Johann Gottfried Compenius, der dritte Sohn des Ludwig Compenius, wurde am 24. Oktober 1648 zu Erfurt geboren, ist aber schon um 1674 als Schüler des Erfurter Gymnasiums gestorben. Auch der jüngste Sohn Ludwigs, Heinrich Rudolph, hat nur ein kurzes Leben gehabt. Er starb 1655 in Erfurt im Alter von fünf Jahren[8]. Aus der Familie des Ludwig Compenius ging kein bedeutender Orgelbauer mehr hervor.

Zu erwähnen ist noch Jacobus Compenius, dessen verwandtschaftliche Beziehungen sich noch nicht klären ließen. Wahrscheinlich stammt er aus Duderstadt. Mit einem Vetter, dem aus Nordhausen gebürtigen Dr. M. Hirschfeld[9], arbeitete er um 1600 an der Orgel der Magdalenenkirche zu Breslau. Jacobus Compenius kommt in der Hauptsache für den Orgelbau Schlesiens in Betracht. Er war in Bernstadt ansässig; 1604 führt er in Guhrau einen Auftrag für den Rat dieser Stadt aus.

Auch die verwandtschaftlichen Beziehungen des um 1596 am Hofe zu Weimar erwähnten Bassisten Marold Compenius ließen sich nicht feststellen.

---

[1] A. Schering, Musikgeschichte der Stadt Leipzig, Bd. 11, S. 111.

[2] Totenregister der Barfüßerkirche.

[3] Wahrscheinlich hat er zweimal geheiratet.

[4] A. Aber, Pflege der Musik unter den Wettinern, 1921, S. 136.

[5] A. Aber, a. a. O., S. 162. Ein Lied „Macht die Tore weit" ist von dem Weimarer Hofkantor Christof Compenius komponiert, 1660.

[6] Goldmann, Programm des Erfurter Gymnasiums. Schulschr. Prov. Sachsen 1914, 1.

[7] Staatsarchiv Weimar, A 9171, B 152.

[8] Taufregister der Predigerkirche 1650, Begräbnisregister der Barfüßerkirche 1655.

[9] Bekannt als Dichter, Astronom, Musiker, Orgelbauer und Uhrmacher.

Hauptdaten der Familiengeschichte der Compenius

Heinrich Compenius der Ältere

1546 Organist in Eisleben.
1567 Musica Teutsch (Traktat).
1572 Eine christliche Harmonia, Festmusik für den Rat in Erfurt.
1579 Bau der Predigerorgel in Erfurt.
1580/82 Bau der Orgel in Cönnern.
1589 Orgelreparatur in Hettstedt, Kreis Merseburg.
1588/90 Bau der Orgel im Dom zu Fritzlar.
1596 Orgelproben in Gröningen und Eisleben.
1603 Orgelprobe in Sondershausen.

Esaias Compenius I

1603/13 Bau der Orgel in der St. Martinikirche in Croppenstedt bei Halberstadt.
1604 Orgelreparatur in Gröningen.
1610 Orgel auf Schloß Hessen, südlich von Wolfenbüttel, heute noch erhalten auf Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen.
1615 Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg. Prospekt noch erhalten.

Heinrich Compenius der Jüngere

1604 Magdeburger Domorgel.
1610 Orgel im lutherischen Kloster zu Riddagshausen.
1612 Orgel in der St. Georgenkirche zu Glaucha bei Halle.
1616 Reparatur der Merseburger Domorgel.
1617 Orgel in Markranstädt bei Leipzig.
1626/27 Reparatur der Paulinerorgel in Leipzig.
1627 Orgel der Ägidienkirche in Oschatz.
1630 Reparatur der kleinen Thomasorgel in Leipzig.

Johann Heinrich Compenius

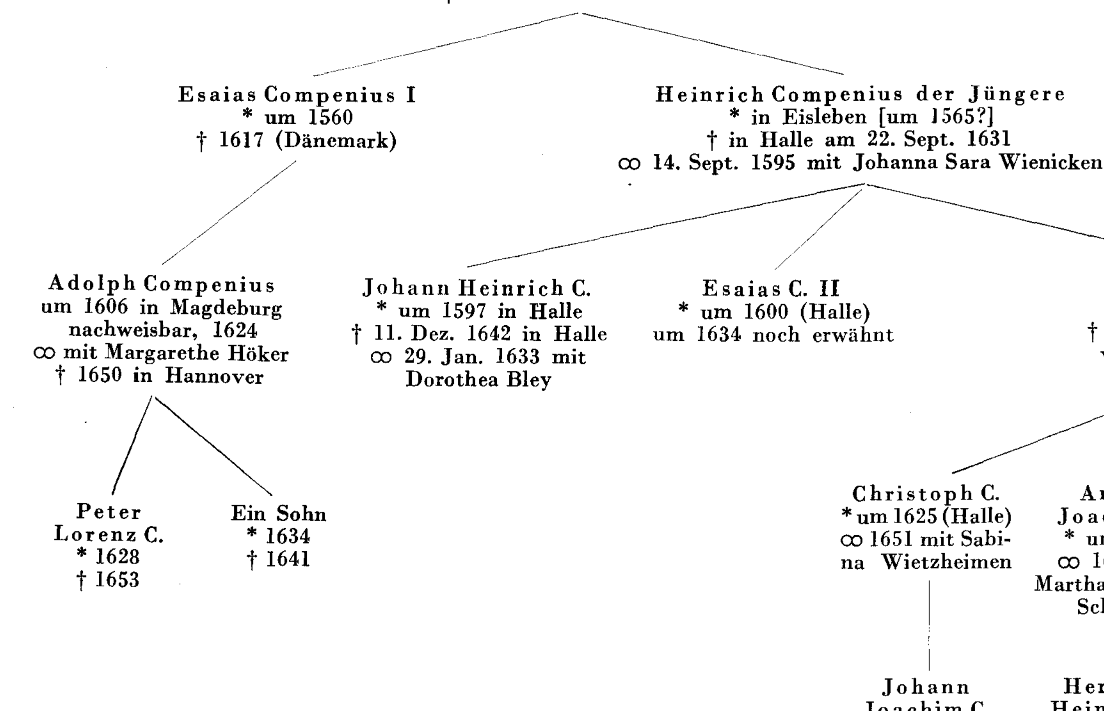
1625 Bau der Moritzorgel in Halle.
1634 Orgelreparatur in Groß-Salze.

Esaias Compenius II

Seine Mitarbeit an Orgelwerken seines Vaters ist bezeugt:
1617 beim Bau der Orgel in Markranstädt,
1626/27 bei der Reparatur der Paulinerorgel in Leipzig.
1631 Revision der Orgel in Markranstädt.
1634 Reparatur der St. Andreasorgel in Eisleben.

Ludwig Compenius

1646/47 Bau der Orgel in der St. Johanniskirche zu Gera.
1647/49 Predigerorgel in Erfurt. Prospekt noch erhalten.
1655/56 Orgel in der Brüderkirche zu Altenburg.
1657 Schloßorgel in Weimar.
1670 Cembalo für die Thomaskirche in Leipzig.



Heinrich Compenius der Ältere
um 1546 in Eisleben nachweisbar
† 1611 in Nordhausen
Esaias Compenius I
* um 1560
† 1617 (Dänemark)
Heinrich Compenius der Jüngere
* in Eisleben [um 1565?]
† in Halle am 22. Sept. 1631
∞ 14. Sept. 1595 mit Johanna Sara Wienicken
Adolph Compenius
um 1606 in Magdeburg
nachweisbar, 1624
∞ mit Margarethe Höker
† 1650 in Hannover
Johann Heinrich C.
* um 1597 in Halle
† 11. Dez. 1642 in Halle
∞ 29. Jan. 1633 mit
Dorothea Bley
Esaias C. II
* um 1600 (Halle)
um 1634 noch erwähnt
Ludwig C.
* um 1603 (Halle)
† 11. Febr. 1671 (Erfurt)
vermutlich zweimal ∞
Peter
Lorenz C.
* 1628
† 1653
Ein Sohn
* 1634
† 1641
Christoph C.
* um 1625 (Halle)
∞ 1651 mit Sabina Wietzheimen
Anton
Joachim C.
* um 1632
∞ 1652 mit
Martha Elisabeth
Schaden
Johann
Gottfried C.
* 1648 (Erfurt)
† 1667 (Erfurt)
Heinrich
Rudolf C.
* 1650
† 1655 (Erfurt)
Johann
Joachim C.
* um 1670
(Weimar)
1702 Pfarrer in
Chiliansroda bei
Weimar.
† ?
Hermann
Heinrich C.
* 1661
† ?

Heinrich Compenius der Ältere

Über die von Heinrich Compenius d. Ä. erbauten Orgeln fließen die Nachrichten sehr spärlich. Eines seiner größten Werke war die Orgel in der Predigerkirche zu Erfurt, leider sind über sie keine Akten mehr erhalten.

Über die Orgel, die er 1582 für die Stadtkirche in Cönnern lieferte, haben wir folgenden Bericht[1]:

„Zu wissen Das demnach die Orgel zu Cönnern baufällig undt dis noch erfordert, dieselbe Renovieren zu lassen . . . alß hat sich E. E. Raht bemelten ortes mit dem Erbarn Undt geborenen Henrico Cumpenio, Orgelmacher undt bürger zu Nordhausen deßhalben heutigen dato dahin verglichen, das Ihnen Er dieselbe zu Renovieren, Undt nachfolgendt Stimmwergk darein zu verfertigen zugesagt . . . als:

1. Principal.
2. Zimmel duppelt per tertiam perfectum.
3. Mixtur Starck besetzt.
4. Suiflöt.
5. Feld flötlein.
6. Schwiegel Undt Spitzflöt.
7. Quintaden.
8. Gedackt.
9. Quinta.
10. Tremulant.

In die Brust

11. Grob Regal.
12. undt singendt Regal octefflein.

Pedalia seindt:

13. Quintaden Baß Contra.
14. Bauerflötlein.
15. Zimmel Baß.
16. Posaunen contra.

Neue Lade, Neu Clavier undt Pedal, 6 Pelge, Preis: 210 Taler, je 24 Groschen f. 1 Taler gerechnet, des Churfürsten von Sachsen Schrott undt Kornes, davon: 60 Taler Zum [illegible]gelde, 50 Taler Zur Zeit der Abholung. Undt den rest (nach stand) nach verfertigter Arbeit."

Der Rat erfüllt auch folgende Wünsche:

1. ihm und seinen Gesellen „notdürftig Unterhalt, auch Kohlen und Licht," 2. einen Kalkanten beim Stimmen, 3. läßt er die Orgel malen, 4. übernimmt er auch „Grob Eisenwergk und Schlösser" usw. Jedoch: „Außerhalb erZelten stücks soll bemelter Heinrich alles was hier zu nötig, für sich undt auff seine unkost verschaffen undt geben. Geschehen Dienstagk zu Pfingsten dieses lauffenden 80. Jahres."

Hierzu verzeichnen die Stadtrechnungen von Cönnern noch folgende Ausgabeposten: „Was bei der Orgelweihe verzehret wurde: 10 gr. 6 der Orgelmacherin, als sie von hier uf Northausen gereiset zu Zehrung. 5 gr. ein Bothen, den sie neben ihrem Sohne zuvorn nach Eisleben geschicket. 26 Thlr 12 Gr. dem Orgelmacher zu Drinkgelde."

Auch über seine im Jahre 1589 für den Dom zu Fritzlar gebaute Orgel ist nur wenig zu berichten. Im Stiftsprotokoll findet sich die Nachricht, daß am 6. Oktober 1588 Scholaster, Sänger und Kapitel des St. Petristifts zu Fritzlar einen Kontrakt abschließen mit Henricus Compenius, Orgelmacher und Bürger von Nordhausen, wegen Anfertigung eines neuen Orgelwerkes in der Stiftskirche. Dieses wurde am 9. Januar 1590 geliefert und hatte 31 Stimmen. Der Meister H. Compenius sollte die alte Orgel in Zahlung nehmen und außerdem 625 Taler bar erhalten. Für äußeren Schmuck sorgte das Kapitel selbst. 1651, 1700, 1729 und 1747 sind an dieser Compenius-Orgel Reparaturen vorgenommen worden. 1768

---

[1] Deposita Cönnern Nr. 10, Staatsarchiv Magdeburg, nach freundlicher Mitteilung von Herrn W. Strube (Magdeburg).

wurde der Bau einer neuen Orgel beschlossen. Über das Schicksal des alten Compenius-Werks unterrichtet ein Verkaufsangebot, das am 22. und 29. Oktober 1769 das 21. und 22. Stück der Casselischen Policey- und Commercien-Zeitung S. 242 und 250 bringt[1]:

„Der Orgelbauer Johann Schlotmann aus Friedewald, welcher anjetzo in Fritzlar in Arbeit stehet, um daselbst in die Domkirche ein neues Orgelwerk zu setzen, und bey diesem Accord das dermahlige alte Orgelwerk daselbst zu seinem Eigentum zurückbekommt, ist gesonnen, ein solches wiederum mit neuem Pfeifenwerk zu versehen, in allen Stücken in einen rechten, guten Stand zu setzen und zu verkaufen. Es ist solches ein achtfüßiges Werk von 10 Registern oder gangbaren Stimmen, nämlich auf dem Manual und können nach Gefallen 4 neue Bässe ins Pedal dabei gemacht werden. Die Nahmen der Register Auf dem Manual sind:

1. Prinzipal . . . . 8′
2. Quinta . . . . 8′
3. Spitzflöte . . . . 4′
4. Großoctav . . . . 8′
5. Flute-douce . . . . 4′
6. Octave . . . . 4′
7. Quinta . . . . 3′
8. Octave . . . . 2′
9. Sesquialter. . . . . 1′ und 1/2
10. Mixtur 4fach im Ton *C*, *E*, *G*, *C*.

Pedal

11. Prinzipalbaß . . . . 8′
12. Subbaß . . . . 16′
13. Posaunenbaß . . . . 16′

Extrazüge

14. ein Coppel vom Manual ins Pedal.
15. ein Tremulant.

Hierzu gehören drei Blasebälge von 9 Schuh lang und halb so breit. Es kann dieses um einen billigen Preis zu verlassende Orgelwerk sowohl in einer Stadt als auch auf ein Dorf gar fuglich gebraucht werden. So hat man über deshalben zwischen hier und bevorstehendem Johannistag als nach welcher Zeit solches abgebrochen wird, entweder in Friedewald in Herrn Schlotmanns Behausung oder in Fritzlar, allwo er selbst anzutreffen, da auch sogleich das Werk zu besehen und zu hören ist, zu melden und das Weitere zu vernehmen.“

Besser bestellt ist es mit den Nachrichten über die Orgelproben, an denen Heinrich Compenius d. Ä. teilnahm. So berief man ihn im Jahre 1596 nach Gröningen, wo anläßlich der Vollendung eines von David Beck aus Halberstadt erbauten großen Orgelwerkes Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg am 2. August ein großes Fest veranstaltete[2], zu dem nicht weniger als 53 Musiker eingeladen waren, darunter auch Hans Leo Haßler und sein Bruder Caspar Haßler, Anton Schildt, Wolfgang Eisentraut von Halle, Hieronymus Praetorius von Hamburg. Es war mehr ein Wettspiel dieser bedeutenden Meister als eine gründliche Orgelprobe. Daher kann man auch den Teilnehmern keine Vorwürfe wegen ungenauer Besichtigung machen, wie Werckmeister es tut.

Viel genauer ging man bei der Abnahme der Orgel in der St. Andreaskirche zu Eisleben vor. Diese Orgel war von dem Orgelmacher Heinrich Peter aus Kottbus in der Zeit von 1591—1596 gebaut worden. Die Abnahme fand am 22. März 1596 laut Urkunde durch „Martin Abentrodt d. J., Organist an St. Nicolai zu Eis-

---

[1] Nach freundlicher Mitteilung aus dem Domkapitel zu Fritzlar vom 9. Mai 1934.

[2] A. v. Müllverstedt, Das Tagebuch des Domdechanten von Halberstadt Matthias von Oppen, Magdeburg 1894, S. 40.

leben, Thomas Knoblauch, Organist auf dem Hause Mansfeld, und „Heinrich Compenius d. Ä. Orgelmacher, Organist und Bürger von Nordhausen“ statt. Die Akten melden, daß diese Organisten „das erneuerte Orgelwergk mit allem Fleiß examiniert und durch alle Stimmen wohlprobieret und durchgegriffen. Sie haben ezliche Mängel die zuvor zu bessern nötig gefunden. Geschieht das, so sind sie der Meinung, es möchte wohl ein fein lieblich Wergk werden.“

Auch zur Probe der im Jahre 1603 erneuerten Orgel in der St. Andreaskirche zu Sondershausen berief man Heinrich Compenius d. Ä., dazu Joachim à Burgk aus Mühlhausen. Mattheus Zimmermann, der Rektor der Sondershäuser Schule, verfaßte darauf ein kleines Gedicht, in welchem er die Kunstfertigkeit der beiden Meister folgendermaßen preist:

Ad nutum nostri, praestans Joachime, Senatus
Auribus et digitis organa nostra probas.
Concordas tecum claves Compenium urget,
Quem Northusia virum suspicit artificem[1].

Esaias Compenius I

Die Orgel in der Martinikirche zu Croppenstedt

Esaias Compenius I. erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters. Schon früh zeigte sich bei ihm eine ganz besondere Begabung für den Orgelbau, so daß er bald seinen Vater an Können übertraf[2]. Vor allem zeichnete er sich durch eine geniale Erfindungsgabe aus, die ihn später befähigte, die Orgel mit neuen Klangfarben auszustatten und allerlei Verbesserungen, z. B. an der Windzufuhr, vorzunehmen. Darüber geriet er jedoch oft in Streit mit seinem Vater, der für die Erfindungen und Versuche seines Sohnes kein Verständnis hatte und an den alten Grundsätzen des Orgelbaues festhielt.

So arbeiteten beide im Jahre 1589 an der Orgel zu Hettstedt[3]. Sie besserten das Oberwerk aus und bauten ein ganz neues Rückpositiv. Wie aus einem späteren Bericht hervorgeht, war hier vortreffliche Arbeit geleistet worden. Das Pfeifenwerk befand sich noch nach Jahren in tadellosem Zustande[4]. Aber die Windladen wiesen verschiedene Schäden und Mängel auf, was dadurch zu erklären ist, daß Vater und Sohn über deren Bau verschiedener Meinung gewesen waren: der alte Compenius war noch Anhänger des Springladensystems, während Esaias sich für die neu erfundene Schleiflade einsetzte, die damals noch wenig Anklang gefunden hatte. Man fürchtete das Quellen des Holzes bei feuchter Witterung und dann das Steckenbleiben der Schleifen. Heinrich d. Ä. ließ sich von seinem Sohne nicht zu dem Bau dieser neuen Windladenart überreden. Er zog zornig von dannen, nachdem er den größten Teil des Lohnes für sich behalten hatte, und ließ den Sohn allein bei der

[1] Ph. Spitta, Weiteres über Joachim à Burgk, MfM II, S. 176/77. — Mattheus Zimmermann, Carmina, Jena 1611.

[2] Über seinen Orgeltraktat vgl. Kieler Beiträge zur Musikw., hrsg. v. Fr. Blume, Heft 4, Wolfenbüttel 1936.

[3] Regierungsbezirk Merseburg, Kreis Mansfeld.

[4] Vgl. Städtisches Archiv in Croppenstedt F 40 Bl. 10.

Arbeit zurück. Dieser hat daraufhin auch nicht mehr fleißig und sorgfältig an den Windladen gearbeitet und nur Flickwerk geliefert.

Die Folge dieser Unstimmigkeiten war, daß Esaias sich bald eine eigene Werkstatt einrichtete. Etwa um 1590 ließ er sich in der Altstadt Magdeburg nieder. Dank seiner umfassenden Kenntnisse und Fähigkeiten gelang es ihm, sich bald einen bedeutenden Namen zu schaffen und Aufträge zu größeren Orgelbauten zu erhalten, u. a. wahrscheinlich auch zur Katharinenorgel in Magdeburg, deren Plan bei Praetorius unter Nr. X, V angeführt ist. Auch in Magdeburg-Sudenburg hat er an einem größeren Orgelwerk gearbeitet, was urkundlich bezeugt ist[1]; als er diese Orgel infolge anderer Aufträge und Arbeiten nicht selbst vollenden konnte, ist sein Bruder Heinrich Compenius d. J. für ihn eingetreten. Schließlich war er nicht nur in der Umgebung von Magdeburg als ein tüchtiger Orgelbauer bekannt, sondern auch in der Halberstädter Gegend. Hier war es das Domstift, das ihn wegen seiner hervorragenden Leistungen oft zu Orgelbauten und Erneuerungen heranzog. Durch die Domherrn erhielt er die besten Empfehlungen. So gibt z. B. der Domdechant Christoff von der Lippe ein günstiges Gutachten über ihn an den Rat zu Croppenstedt, der ein neues Orgelwerk bauen lassen wollte: „wann mir des Compeny Kunst und Geschicklichkeit“, heißt es darin, „sehr hochlich gerühmet, mir auch ohne das wie er dasselbe in der Thadt an etzlichen Orten bewiesen bewußt“. Er richtet die „freundliche Bitte“ an die Ratsherrn, daß sie diesen Orgelmacher mit dem Orgelbau beauftragen möchten, denn „er werde mit getreuem Vleiß solch werkg außführen auch also, das durch solchen Vleiß Hochgedachter Unser gnediger Fürst und Herr hierdurch desto mehr bewogen, Ihn in Dienst auf Und annehmen zulassen“[2].

Esaias strebte schon lange danach, in den Dienst dieses Fürsten zu gelangen. Es war Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, Bischof zu Halberstadt, der zu den größten Kunstförderern seiner Zeit gehörte. Durch seine Arbeiten für das Halberstädter Domkapitel hatte Esaias schon die besten Beziehungen zu diesem Fürstenhofe angebahnt. Er versuchte zunächst eine Bestallung für das „große Orgelwerk ufm Hauß Gröningen“[3] zu erlangen. Doch Heinrich Julius vertröstete ihn damit noch eine Weile. Erst die Fürsprache des Domherrn Johann Georg von der Schulenburg gewann den Herzog für ihn. So erhielt er im Jahre 1603 den Auftrag, die „Gröningsche Orgel zu renoviren“[4], ja, der Herzog nahm ihn schließlich ganz in seine Dienste und ernannte ihn im Jahre 1605 zum fürstlich-braunschweigischen Orgel- und Instrumentenmacher.

Der Domherr Johann Georg von der Schulenburg hatte es auch vermittelt, daß der Rat der Stadt Croppenstedt Esaias mit dem Bau einer neuen Orgel für die Martinikirche beauftragte. Die Gemeinde hatte zwar schon mit dem Braunschweigischen Orgelmacher Thomas einen Vertrag geschlossen. Dieser sollte eine Orgel mit zehn Registern für 140 Taler liefern, doch hielt er die Stadt fast eineinhalb Jahre hin, so daß man unwillig wurde. Am 20. Juni 1603 wurde dann

[1] Vgl. Ratsarchiv zu Croppenstedt F. 40.

[2] Ebenda.

[3] Vgl. S. 17.

[4] Ratsarchiv Croppenstedt F. 40 Bl. 12.

das Gedinge mit Esaias Compenius abgeschlossen[1]. Demnach sollte er ein Werk von 23 Stimmen bauen, dazu auch ein neues Gehäuse fertigen. Für das Oberwerk wollte ihm der Rat 200 Thaler geben, für das Rückpositiv 50 Thaler. Was dazu an Leder, Blei, Zinn, Leim, Eisenwerk, Messingdraht, Holz usw. nötig sei, versprach die Gemeinde ihm zu liefern. Es wurde ihm erlaubt, das Werk in seiner Magdeburger Werkstatt anzufertigen, weil er dort das Material leichter heranschaffen konnte.

Selten ist ein Orgelbau mit so vielen Schwierigkeiten verbunden gewesen wie dieser, zumal da Esaias als Orgelmacher damals sehr begehrt war und von einem Auftrage zum anderen gehetzt wurde. Kaum hatte er begonnen, die Pfeifen zu gießen, wurde er von dem Fürsten Heinrich Julius nach Gröningen gerufen, um dort das große Orgelwerk zu erneuern. Überdies hatte er noch einige Aufträge vom Halberstädter Domkapitel erhalten. Inzwischen war ihm auch der Bau der Sudenburger Orgel angeboten worden, den er sofort angenommen hatte, in der Meinung, daß es „ein Pfeiffengießen" wäre. Der Rat von Croppenstedt war sehr ungehalten über die Verzögerung. Er wandte sich schließlich, da die Verhandlungen mit dem Orgelmacher zu keinem Ergebnis führten, an den Domherrn J. G. von der Schulenburg mit der Bitte, er möge den Meister zu der „ferfertigung des Wercks ernstlich vornemen"[2]. Trotzdem kam der Bau dieser Orgel zu keinem baldigen Ende. Als Esaias in den Dienst des Fürsten getreten war und den Auftrag erhalten hatte, für ihn ein neues Orgelwerk zu bauen[3], mußte er seine Arbeiten in Croppenstedt noch mehr vernachlässigen. Lange Zeit konnte er in Croppenstedt nicht weiterarbeiten. Im Jahre 1608 bittet ihn der Rat in einem Schreiben[4], er „möge nunmehr dahin bedacht sein, nach Beendigung des Orgelbaus in Wolfenbüttel das Croppenstedter Orgelwerk vor allen anderen ohne fernere Verzögerung vollends zu verfertigen". Darauf verspricht Esaias, daß er nach Vollendung des fürstlichen Orgelwerks keine andere Arbeit mehr annehmen und mit seinen besten Gesellen nach Croppenstedt kommen wolle. Doch hat er dieses Versprechen nicht gehalten. Die Arbeiten in Wolfenbüttel zogen sich länger hin, als er vorausgesehen hatte. Nach fünfjähriger Wartezeit wurde der Rat sehr dringlich:

„Hetten auch nicht vermeinett, das wir nach wie vor, von euch also lang bei der nasen angefüret sein werden. . . . Alß pitten wir nochmals freundlich Und zum Überfluß, Ihr wollet doch als ein Verstendiger hier unter die billigkeit Und den sehr langwirigen verzugk, dadurch uns nicht allein von Unseren benachbarten, besonders auch von anderen vornehmen Leuten nicht geringer Schimpf, Hohn und SPott zugezogen, Ingleichen das wir die lange geraume Zeit her Unser des Radts gebeude, beides der großen Stuben Und Spielhaußes Keller mit großer Ungelegenheit entraten müssen, Und merklicher Schade zugefüget wird, Selbstes werd bedencken . . . und euch schriftlich erkleren, ob Ihr solch Unser angefangenes Orgelwerck vollends auszufertigen bedacht seid oder nicht, Und wan Und zu welcher Zeit."

Esaias antwortet dem Rat, daß „zwar der lange verZugk und dessen uhrsach nicht allerdings ihm sondern der wunderlichen und Kunstlichen Inuention[5] und

---

[1] Vgl. Ratsarchiv Croppenstedt F. 40. [2] Vgl. Ratsarchiv Croppenstedt F. 40 Bl. 13.

[3] Über diese Orgel s. das nächste Kapitel.

[4] Vgl. Ratsarchiv Croppenstedt F. 40 Bl. 17.

[5] Vgl. das folgende Kapitel: Orgel auf Schloß Hessen.

fürstlichen arbeitd zu zumessen“ sei. Er verspricht, in den Osterfeiertagen 1609 nach Croppenstedt zu kommen. Aber auch diesem Versprechen kam er nicht nach, so daß der Rat sich genötigt sah, an den Fürsten zu schreiben[1]. Im Februar 1610 endlich war Esaias mit dem neuen Orgelwerk für den Fürsten fertig. Es verstrichen jedoch noch einige Monate, bis er in Croppenstedt eintraf: ein bösartiges Augenleiden hatte ihn eine Zeitlang arbeitsunfähig gemacht[2]. Im Februar 1611 wurde ein neuer Vertrag mit der Stadt abgeschlossen, in welchem er das Versprechen ablegte, die Orgel bis Pfingsten zu vollenden. In Croppenstedt aber ließ man ihm nun keine Ruhe bei der Arbeit. Die Gemeinde war empört darüber, daß er sie so lange hingehalten hatte. Man hielt ihn für einen ehrlosen Gesellen. Es kam zu heftigen Streitigkeiten und Auseinandersetzungen, die schließlich so weit ausarteten, daß der Orgelmacher die Arbeit wieder im Stich ließ und ärgerlich davonzog. In einem langen Schreiben an den Rat schildert er die Gründe seiner eiligen Abreise. Er ist empört, weil man ihn einem anderen „gemeinen landleuffer, der heute hier und morgen nicht anzutreffen“ gleichachtet. Ja, man habe ihn „dergestalt durchgezogen“, daß er nicht wußte, was er antworten sollte[3]. So verstrich fast ein Jahr, bis der Orgelbauer wieder in Croppenstedt erschien. Der Rat wollte das Werk schon einem anderen Meister übergeben. Esaias versprach jedoch die Arbeit von neuem aufzunehmen, aber nur unter der Bedingung, daß er die Orgelschlüssel erhalte und dem Organisten der Zutritt zur Orgel untersagt werde. Auch mit diesem und dessen Bruder, dem Orgelmacher Jürgen Kuhagen aus Leipzig, war er in bittere Feindschaft geraten. Sie hatten ihn, sein Weib und seine Gesellen als ehrlos hingestellt und „gantz vnleydtlichen Iniuriret“. So hatten sich die Arbeiten an dieser Orgel zehn Jahre lang hingezogen. Im März 1613 wurde das Werk dann endlich vollendet. Esaias hatte sich schriftlich verpflichtet, die Orgel nicht nur einige Jahre lang, wie es sonst Brauch der Orgelmacher ist, sondern Zeit seines Lebens in gutem Zustande zu erhalten.

Dieses Croppenstedter Werk hatte folgende Disposition:

„Alß Im Oberwergk:		Pedall Stimmen	
Principal	von acht fußen	Untersatzbaß	von Sechzehn fußen
Grobgedackt	von acht fußen	Nachthorn baß	von zwei f.
Octava	von 4 f.	Paurfloett baß	Einen f.
Gemßquinte	von drey f.	Bosaunen baß	von Sechzehn f.
Superoctava	von zwey f.	Ins Ruckpositiff	
Hoelflöt	von zwey f.	Principal Schwiegel	von Vier fußen
Kleingedackt	von zwey f.	Quintadena	von acht f.
Mixtur	vier fächtigk	Rohr floeten	von vier f.
Tremulant.		Gemßhorner	von zwey f.
	Drey Spanbälge.	Rohrfloeten Quinta	von anderthalb f.
		Cimbeln	zweyfächtigk
		Trommeten	von acht f.
		Geygen Regall	von vier f.“

Hier heben sich vier Registerarten scharf voneinander ab: Prinzipal, Gedackt, Gemshorn und Rohrflöte. Jeder von ihnen gab Esaias eine ganz ausgeprägte

[1] Ratsarchiv Croppenstedt F. 40 Bl. 21. [2] Vgl. Brief vom 14. Juni 1610, Ratsarchiv Croppenstedt F. 40. [3] Vgl. Briefe des E. Compenius, Ratsarchiv Croppenstedt F. 40.

Klangfarbe und eigene Tongebung, sei es durch besonders gewählte Maße für die Mensuren, sei es durch Verbesserungen der Bauweise. Über den Bau seiner Register wird im folgenden Kapitel ausführlicher berichtet werden.

Aus den Akten im Stadtarchiv zu Croppenstedt geht hervor, daß die Orgel mit der Zeit sehr wandelbar geworden war. Zu ihrer Erneuerung berief man im Jahre 1642 einen anderen bedeutenden Orgelmacher, Christian Förner, den Erfinder der Windwage. Für seine Mühe und Arbeit erhielt er 28 Taler[1]. Durchgreifende Ausbesserungen fanden ferner 1774 durch den Orgelbauer Wiedemann und um 1830 durch W. Boden statt. Im Jahre 1859 wurde durch A. Reubke-Hausneindorf ein Neubau ausgeführt, wobei das Gehäuse der Compenius-Orgel beibehalten, der Hauptprospekt mit einem neuen Unterbau versehen und dicht hinter das Gehäuse des Rückpositivs vorgeschoben wurde. Diese Reubke-Orgel verdient außerdem noch besondere Beachtung, weil in ihr einige Register aus der alten, 1604 von Heinrich Compenius d. J. erbauten Magdeburger Domorgel verwendet worden sind[2].

Die Orgel auf Schloß Hessen (Schloß Frederiksborg)

Auf Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen befindet sich eine Orgel des Meisters Esaias, die heute noch vollständig erhalten ist. Schon Praetorius rühmt dieses „hölzerne Orgelwerk“. Er spricht von seiner „Lieblichkeit und von seinem frembden, sanften, subtilen Klang“. Über die Entstehung und Herkunft dieser Orgel gibt folgende Inschrift Auskunft, die darin eingeklebt ist[3]:

Auspicio DEI ter opt: maximi
Inventione et sumptibus Pr. Ill^mi D^mi
D. Henrici Julii Episc: Halberst:
Ducis Brunsw. et Lunaeb.
Directione Michaelis Praeto-
rii, Capellae Magistri et Organici
Ingenio et manu ESAIAE COMPENII
Organon Hoc
ex mero ligno feliciter
elaboratum et exstructum est
Anno Christi
VNICI nostrI reDeMtorIs.
Sanctus: Sanctus: Sanctus
Dominus Deus Sabaoth-
Raptus amore Dei patiens durissima vinco
Nulla salus mundo: dulcis Mihi Patria Coelum[4].

G. SD. M. Praetorius C.
Ao 1610 den 7 fbris
E. C. fecit.

Eine zweite in dieser Orgel eingeklebte Inschrift bringt in dänischer Sprache fast den gleichen Inhalt:

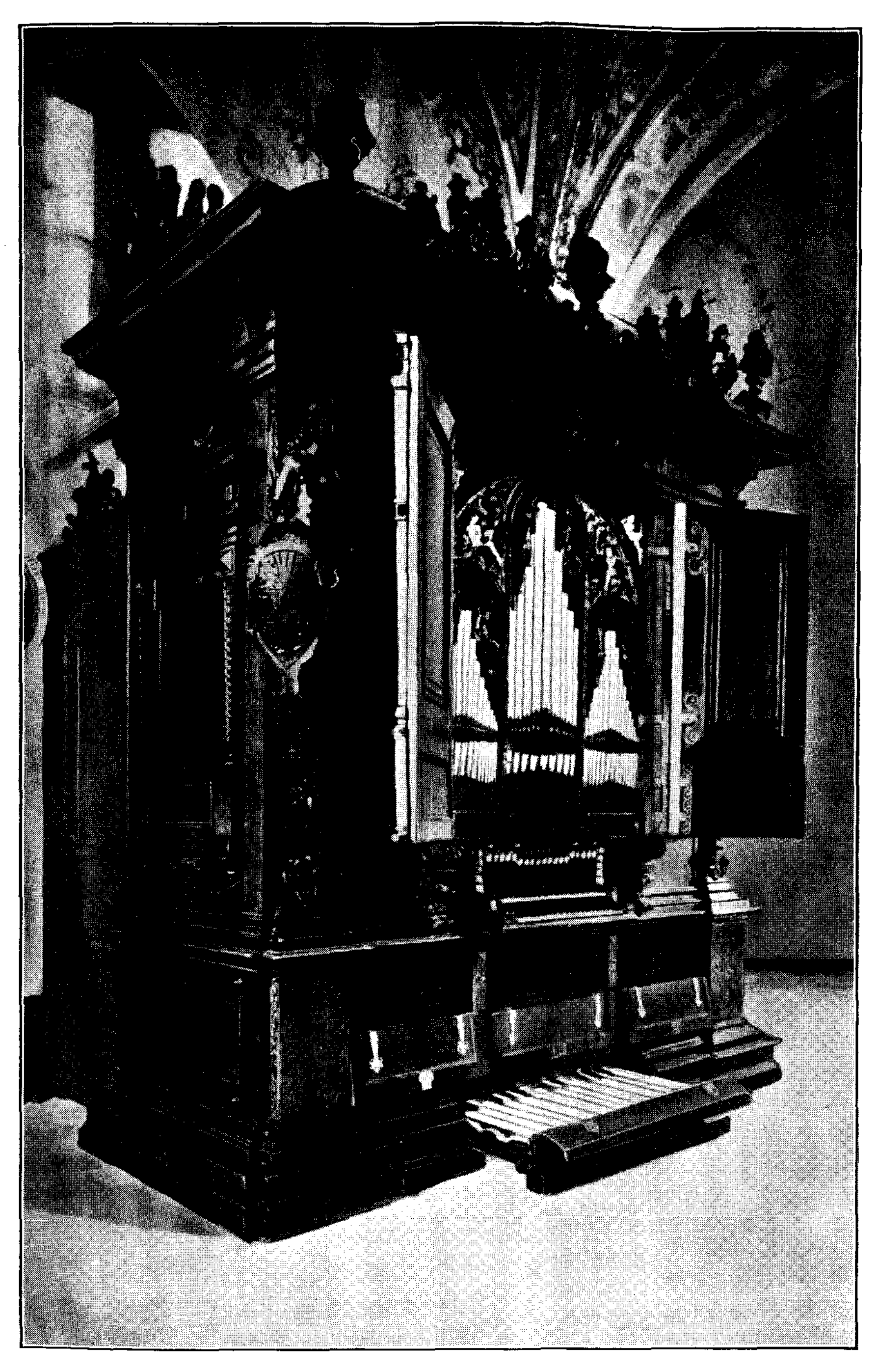
---

[1] Ratsarchiv Croppenstedt F. 40.

[2] Vgl. das Kapitel über die Magdeburger Domorgel.

[3] Nach freundlicher Mitteilung aus dem dänischen Reichsarchiv.

[4] Wahlspruch des M. Praetorius, aus seinem Monogramm gebildet, von M. Altenburg zu einem Doppelhexameter erweitert. Vgl. H. J. Moser, Gesch. der Deutschen Musik 11, S. 32, Anm. 2, ferner auch das Titelblatt der Musae Sioniae des Praetorius.



Die Orgel in Schloß Frederiksborg,
gebaut für Schloß Hessen

Nach einem Lichtbild im Besitz von Prof. Heitmann

Dend Herre Jesus Christus give Lykke „Amen"
Nest dend gode Guds Hielp
Wed dend Hvibaarne Herris Henrici Julii
Biskop til Halberstat,
Fyrste til Brunswig og Lüneburg
Hans Inventione og Bekostning
Samt Michaelis Praetorii Capel Mesters og Organistis Direction
Savelsom og Ved Esais Compenii Hoved og Hierne, Haand og
    Arbeide er
Dette Orgel Verk
of bar Trae lykkeligen
fuldfertiget og opsat
    tar effter
ChristVs DIn een Iste Mester
    fotIs.

Aus diesen Inschriften geht hervor, daß die Orgel im Jahre 1610, nicht 1612, wie Praetorius angibt, erbaut worden ist, und zwar auf Befehl des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg. Das muß ausdrücklich hervorgehoben werden, da die Meinungen über die Herkunft dieser Orgel sehr verschieden sind[1]. Daß der Herzog der Urheber des Orgelbaues war, wird noch durch einen anderen Bericht aus jener Zeit bestätigt. Ein früherer Besucher des Orgelwerkes nach seiner Aufstellung im Schloß Frederiksborg, Christian IV., Fürst zu Anhalt, schreibt in seinem Tagebuche am 17. März 1623 über Schloß Frederiksborg:

„Es hat zwei Orgeln und ein Positiv darinnen, deren die eine ganz von Holz mit samt den Pfeifen, von vielerley holtz 82000 Stücke daran sein sollen, gemacht und auf 20000 Rthlr. geschätzt wird dieweil es 32 Stimmwerk hat. Ist zu Wolfenbüttel verfertigt worden, aus Befehl Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig"[2].

Die zuverlässigste Nachricht über die Entstehung dieses Werkes geben jedoch die oben bereits angezogenen Akten F. 40 im Ratsarchiv zu Croppenstedt, nach denen Esaias etwa von 1605—1610 an diesem Orgelwerk gearbeitet hat. Wie erwähnt, schrieb er mehrmals an den Rat zu Croppenstedt, daß die Ursache des langen Verzugs „der wunderlichen und künstlichen Invention und fürstlichen arbeitd zu zumessen" sei[3].

Bevor diese Orgel nach Dänemark gebracht wurde, stand sie auf dem Schloß Hessen[4]. Damit ist jedoch nicht das Kasseler Schloß gemeint, was noch in letzter Zeit oft angenommen worden ist[5], sondern ein in Braunschweig liegendes Schloß, das eine Zeitlang Fürstensitz der Braunschweiger Herzöge war[6]. Die Annahme, daß das Orgelwerk aus dem Lande Hessen stammte, hat sich anscheinend schon früh verbreitet. Die Veranlassung dazu gab eine Inschrift, die einige Jahre nach der Aufstellung der Orgel in Dänemark verfaßt wurde, als die Erinnerung an die Herkunft des Werkes schon verblaßt, nur der Name „Hessen" noch bekannt war.

---

[1] Vgl. Bericht über die Freiburger Orgeltagung 1926.

[2] Tagebuch Christian d. J., Fürst zu Anhalt, herausgegeben von G. Krause, Leipzig 1858.

[3] Vgl. Briefe des E. Compenius, Ratsarchiv Croppenstedt F 40.

[4] Vgl. Praetorius, Syntagma II, Neudruck, Leipzig 1894, S. 139, 141 und 189, ferner Ratsarchiv Croppenstedt F. 40. [5] Vgl. Bericht über die Freiburger Orgeltagung 1926, S. 26; s. a. E. H. Müller, H. Schütz, 1925, S. 18.

[6] Vgl. F. A. Ludewig, Heinrich Julius, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, Helmstedt 1833.

So kam es, daß das Schloß Hessen mit dem Lande Hessen verwechselt wurde, was auch aus dem Wortlaut der genannten Inschrift hervorgeht:

„Anno 1616 ist diesse Orgel von Hr. Landgraf von Hessen an König Christian den Vierten verehrt worden und inn Friederichsburg Schloss Kirche aufgesetzt von Esaias Compenius Orgelmacher. Als das werk fertig wahr, starb ßelbiger Esaias Compenius zu Friederichsburg und liegt (da) begraben“[1].

Man hat diese Orgel letzthin sogar in Beziehung zu Heinrich Schütz gebracht und behauptet, daß er auf diesem Instrumente während seiner Kasseler Organistenzeit gespielt habe[2], was auch auf der erwähnten Verwechslung beruht[3]. Eher könnte man vermuten, daß H. Schütz während seines Aufenthaltes in Dänemark dieses Instrument gespielt habe. Auch einige andere Meister kämen hier in Frage, z. B. Melchior Schildt und Matthias Weckmann. Als weitere Folge jener Verwechslung ergab sich die irrtümliche Behauptung, daß der Landgraf von Hessen diese Orgel dem König von Dänemark als Geschenk verehrt habe[4].

In Dänemark liegen keine Nachrichten darüber vor, aus welchem Anlaß dieses Orgelwerk von Deutschland herüberkam. Die königlich dänischen Rentmeisterrechnungen vom 1. Mai 1616 bis 1. Mai 1617 melden für den 3. und 9. April 1617 nur einen Ausgabeposten den Orgelmacher Esaias Compenius betreffend[5] für die Aufstellung der Orgel auf dem Schloß zu Frederiksborg und berichten außerdem, daß er dieses Orgelwerk von „Deutschland nach Dänemark für den König in das Reich eingeliefert hat“.

Es dürfte sich damit wohl folgendermaßen verhalten: 1613 war Herzog Heinrich Julius verstorben. Nach seinem Tode war auch die Blütezeit seiner Kapelle vorbei, für die er so reges Interesse gezeigt und gern große Kosten aufgebracht hatte. Seine Gemahlin Elisabeth, die ihn noch bis 1623 überlebte, war eine Tochter Friedrichs II. von Dänemark und die Schwester Christians IV. Da dieser auch ein sehr musikliebender Fürst war und an seinem Hofe eine Kapelle hatte, die zu den bestausgerüsteten und größten der damaligen Zeit gehörte, so könnte man annehmen, daß ihm seine Schwester die herrliche Orgel verehrte, als nach dem Ableben ihres Gemahls der Musik am Hofe kein so großes Interesse mehr geschenkt wurde wie vordem. Es ist ja bekannt, daß Christian IV. große Freude an besonders schön gebauten Instrumenten hatte und Wert darauf legte, Instrumente aus der Werkstatt bedeutender Instrumentenmacher zu besitzen. An seinem Hofe war u. a. Adam Pickerow tätig, ein tüchtiger Saiteninstrumentenbauer, und der damals berühmte Orgelbauer Nicolaus Maß aus Stralsund. Von den Trompetern, die bei der Hochzeitsfestlichkeit des Kronprinzen aufwarteten, heißt es, daß sie auf silbernen Instrumenten bliesen.

Praetorius gibt im Anhang seiner *Organographia* die Disposition der Frederiksborger Orgel wieder. Sie ist genau so bis zum heutigen Tage erhalten:

---

[1] Freundliche Mitteilung aus dem dänischen Reichsarchiv. [2] Bericht über die Freiburger Orgeltagung 1926. [3] Die Disposition der Orgel in der Schloßkirche zu Kassel, auf der H. Schütz seinen Organistendienst versah, steht bei Praetorius unter Nr. XVII (S. 183 f.). Vgl. a. W. Gurlitt, Heinrich Schütz, Petersjahrb. 1935, S. 74.

[4] A. Hammerich, Eine historische Orgel ..., Bulletin de la Société Union Musicologique, II, 1922, S. 65ff. [5] Dän. Staatsarchiv Ldr. u. dr.

„Nr. XXI.

Zu Hessen uffm Schlosse

Das hölzern, aber doch sehr herrliche Orgelwerk, so von M. Esaia Compenio Anno 1612 gemacht, Jetzo aber der Königin von Dänemark verehret und Anno 1616 doselbsten zu Friedrichsburg in der Kirchen gesetzet worden, ist stark von 27 Stimmen, Coppel zu beiden Manualn, Tremulant, Großer Bock, Sackpfeiffe, Kleinhümlichen.

Im oberen Manual
9 Stimmen

1. Principal . . . . 8′
2. Klein Principal . . . . 4′
von Elfenbein u. Ebenholz.
3. Gedactflöte . . . . 8′
4. Gemshorn oder klein Violn . . . . . . 4′
5. Nachthorn. . . . . 4′
6. Blockpfeiffen. . . . . 4′
7. Gedactquint . . . . 3′
8. Supergedactflötlin . . . . 2′
9. Rancket. . . . . 16′

Im Unter-Manual, unten anstatt des Positivs 9 Stimmen

1. Quintadehna. . . . . 8′
2. Kleingedactflöte . . . . 4′
3. Super Gemshörnlein . . . . 2′
4. Nasatt . . . . $1^1/_2$′
5. Klein repetirt Zimbel . . . . . . einfach
6. Principal-Discant . . . . 4′
7. Blockpfeiffen-Discant . . . . 4′
8. Krumbhorn . . . . 8′
9. Geigend Regal . . . . 4′

Im Pedal
9 Stimmen

1. Großer Gedactflötenbaß. . . . . 16′
2. Gemshornbaß . . . . 8′
3. Quintadetenbaß . . . . 8′
4. Querflötenbaß . . . . 4′
5. Nachthornbaß . . . . 2′
6. Bauerflötenbäßlein . . . . 1′
7. Sordunenbaß . . . . 16′
8. Dolcianbaß . . . . 8′
9. Jungfrauenregalbaß. . . . . 4′“

Diese Disposition trägt sehr charakteristische Züge des Klangideals des frühbarocken Orgeltyps in sich. Eine Fülle gegensätzlicher Klangfarben ist darin enthalten. Hier herrscht nicht das Register als Einzelwert vor, wie in der Charakterstimmenorgel seit der Spätrenaissance, sondern es werden ganze Gruppen zur Klangpyramide zusammengefaßt. Dabei sind die einzelnen Klangfarben scharf umgrenzt, so daß sie dem ganzen Werk eine Klarheit und Durchsichtigkeit verleihen, die für das polyphone Spiel von großer Bedeutung ist.

Zwei gegensätzlich gerichtete Gruppen von Registern sind in dieser Disposition enthalten. Die eine von ihnen bringt sehr weit gebaute Pfeifenreihen, die das Merkmal der durchaus vokal eingestellten italienischen Renaissanceorgel bildeten — aus den weitmensurierten italienischen Prinzipalen entstehen die deutschen Hohlflöten, Nachthörner, Gedacktflöten und Blockflöten. Die andere Gruppe wird durch engmensurierte Stimmen charakterisiert, wie sie bis dahin in der deutschen Renaissanceorgel vorgekommen waren. Beide Arten werden in der frühbarocken Orgel vereinigt. So stehen hier zwei gegensätzliche Klanggruppen einander gegenüber: der Chor der weitmensurierten, füllebetonenden (weiblichen) Pfeifenreihen (Hohlflöten, Nachthörner) und der Chor der engmensurierten, schärfebetonenden (männlichen) Register (Prinzipale, Gemshörner). Hierzu treten die Schnarrwerke als Solistengruppe, wie die konzertierenden Stimmen zu den Instrumentalkörpern des Barockorchesters. Diese dem Klangideal jener Zeit entsprechende Aufteilung der Stimmen findet sich klar und eindeutig in der hier angeführten Orgeldisposition. Die beiden Klanggruppen sind darin in folgender Besetzung vertreten:

Oberwerk

Gruppe 1

Prinzipal	8′
Gemshorn oder Klein Violn	4′

Gruppe 2

Gedacktflöte[1]	8′
Klein Prinzipal	4′
Nachthorn	4′
Blockpfeiffe	4′
Gedacktquinte	3′
Supergedackt	2′

Solostimmen

Rancket	16′

Untermanual

Gruppe 1

Quintadena	8′
Prinzipaldiskant	4′
Supergemshörnlein	2′
Nasat	$1^1/_2$′

Gruppe 2

Kl. Gedacktflöte	4′
Blockpfeiffe	4′

Solostimmen

Krummhorn	8′
Geigendregal	4′

Pedal

Gruppe 1

Gemshornbaß	8′
Quintadenabaß	8′
Querflötenbaß	4′

Gruppe 2

Gedacktflötenbaß	16′
Nachthornbaß	2′
Bauerflötenbaß	1′

Solostimmen

Sordunbaß	16′
Dolcianbaß	8′
Jungfrauenregalbaß	4′

Die beiden Klanggruppen sind hier durchaus gleichberechtigt. Im Obermanual wird der zweite Chor bevorzugt, dagegen bringt das Untermanual eine stärkere Besetzung der ersten Gruppe. Beide Klaviere sind also gegensätzlich gerichtet. Auf das Pedal aber sind die beiden Gruppen gleichmäßig verteilt. So weist jedes der drei „Werke" einen ausgeprägten eigenen Klangcharakter auf.

Berücksichtigt man die einzelnen Registerfamilien, die in dieser Disposition enthalten sind, so ergibt sich, daß die Familie der Gedackten den Grundklang bildet, abweichend von der sonst üblichen Anlage mit dem Prinzipalklang als Untergrund. Das Gedackt ist in lückenloser Oktavenfolge vom 16′—2′ vertreten: Gr. Gedacktflötenbaß 16′, Gedacktflöte 8′, Kl. Gedacktflöte 4′, Gedacktquinte 3′, Supergedacktflötlein 2′. Verstärkend kommt hier die enger gebaute Quintadena 8′ hinzu. Das Prinzipal dagegen ist nicht so stark besetzt; es ist in zwei Größen vorgesehen, und zwar als Prinzipal 8′ und Prinzipaldiskant 4′, denn Kl. Prinzipal 4′ im Oberwerk ist eine nach Hohlflötenart weitmensurierte Stimme und entspricht daher dem italienischen Prinzipal. An die Stelle des Prinzipals tritt das Gemshorn, das Esaias Compenius mit engerer Mensur baute, als es sonst üblich war. Dadurch erzielt er einen wirkungsvollen Gegensatz zu den weiten Gedacktflöten.

Da diese Orgel noch vollständig erhalten ist, ist es möglich, ausführlicher auf Bauart und Beschaffenheit des Pfeifenwerkes einzugehen. Die Labialstimmen stehen weder in der Bauweise noch im Klange hinter heutigen Registern dieser Art zurück. Jede von ihnen besitzt eine ausgeprägte Eigenart und Schönheit in der Tongebung. In ihrer Bauart weichen sie zum Teil etwas von dem damals Üblichen ab. Man merkt, daß der Meister sich eigene, persönliche Züge gestattete. So gab er den Gemshörnern eine besonders enge Mensur, wodurch sie im Gegensatz zu den sonst weitgebauten Gemshörnern, die dem Klang einer

[1] Nach Hohlflötenart gebaut, weit mensuriert.

Flöte glichen, einen streichenden und etwas verhaltenen Ton annahmen, der dem der Gambe sehr ähnelt. Praetorius charakterisiert das Gemshorn in der gleichen Weise: „Möchte auch wol Viol de Gambe heißen, weil sie solchem Instrument am Resonanz sehr nachartet, wenn sie recht gemacht wird". Einen feinen Gegensatz zu den Gemshörnern bildet das Nachthorn, welches hier als Nachthorn 4′ und Nachthornbaß 2′ vorkommt. Es ist eine Stimme von weiter Mensur mit schmalem Labium und niedrigem Aufschnitt. Die Prinzipale dieser Orgel sind sehr eng mensuriert und mit niedrigem Aufschnitt versehen. Eine Ausnahme davon bildet Kl. Prinzipal 4′ im Obermanual. Diese Stimme konstruierte Esaias den Hohlflöten entsprechend, die aus dem Überrest des in der Renaissancezeit hin und wieder in Deutschland auftretenden italienischen Prinzipals entstanden sind. Ihre Mensur ist weit. Sie haben breite Labien und etwas hohen Aufschnitt. Der Klang ist rund und voll im Gegensatz zu der etwas herben Tongebung des deutschen Prinzipals.

Die beiden Blockflöten, Blockpfeiffe 4′ und Blockpfeiffendiskant 4′ sind von sehr weiter Mensur und im Klange weich und voll. Neben dieser Bauart pflegte man auch damals eine solche mit enger Mensur anzuwenden. Esaias jedoch zieht hier die weite Mensur vor und stellt dadurch seinen enggebauten Gemshörnern einen wirksamen Kontrast in der Tongebung gegenüber. Zu den weiten Blockflöten bildet der engmensurierte Querflötenbaß 4′ einen besonders schönen Gegensatz. Diese Stimme ist leicht überblasend. Zum Unterschied von anderen Flöten dieser Art bläst sie in die Oktave über. Man pflegte damals auch Flöten zu bauen, deren Körper im Verhältnis zur Weite eine ungewöhnliche Länge aufwies, z. B. das Dreifache von dem, was ihrer Intonation entsprach, so daß bei dem 4′-Ton eine Länge für einen 12′ erforderlich ist. Diese Querpfeifen bliesen in die Quinte über. Praetorius zieht ihnen jedoch die Konstruktion des Esaias Compenius vor, bei welcher sich die Oktave hören läßt, und meint, daß diese natürlicher klingt[1]. Esaias verwendet hier zwei Arten von Gedackten: er unterscheidet die weiten Gedacktflöten von der engen Quintadena. Bei der Konstruktion seiner Gedackten hält er sich nicht an die damals üblichen Mensuren. Diese Stimmen wurden mit engerer Mensur gebaut als in der Renaissancezeit, denn man suchte jetzt nach Klängen, die reicher an Obertönen waren. Esaias sieht jedoch von dieser Bauart des Gedackt ab und wendet sich der Gedacktflöte zu, die durch ihre weitere Mensur einen runderen und volleren Ton aufweist, der aber nicht so reich an hohen Obertönen ist wie derjenige des Gedackt. Um nicht bei dieser einen Klangfarbe innerhalb dieses Registers zu bleiben, gebraucht Esaias noch eine zweite Bauart desselben, nämlich die Quintadena mit sehr enger Mensur. Sehr bezeichnend für seine Bauweise ist die Konstruktion des Pedalregisters Bauerflöte 1′. Im Norden Deutschlands pflegte man dieses Register als kurzbecheriges Regal mit einem Rohraufsatz — ähnlich wie bei den Rohrflöten — zu bauen. Diese Art wurde Bärpfeife oder Baarpfeife genannt. Esaias aber baut das Register als Hohlflöte weit und offen. In dieser Form fand das Register damals nach und nach Aufnahme im mittel- und süddeutschen Orgelbau, was besonders durch die Glieder der Orgelbauerfamilie Compenius veranlaßt wurde.

---

[1] Vgl. Praetorius, Organographia: „Querflöt", S. 138/139.

Die Schnarrwerke sind in dieser Disposition von der 16′- bis zur 4′-Lage untergebracht: Rancket 16′, Krummhorn 8′, Geigend Regal 4′ im Manual, Sordunbaß 16′, Dolcianbaß 8′, Jungfrauenregalbaß 4′ im Pedal. Auch bei diesen Registern ist der Meister nach ganz eigenen Grundsätzen vorgegangen. Nur bei dem Krummhorn 8′ hält er sich an die damals übliche Bauweise: es ist zylindrisch und eng gebaut, die obere Mündung hat er nach dem Vorbild des gleichnamigen Orchesterinstrumentes ein wenig erweitert, der Klang ist etwas streichend. Alle übrigen hier vorkommenden Schnarrwerke sind zu den Regalen zu rechnen, d. h. es sind Rohrwerke mit verkürzten Bechern. In den Orgeln des 16. und 17. Jahrhunderts waren sie sehr beliebt wegen ihres durchdringenden Klanges. Dank der vielen Möglichkeiten der Gestaltung des Bechers erhielt man die verschiedensten Obertonbildungen, was zu ganz ausgeprägten Klangfarben führte. Esaias hat den Sordunbaß 16′ und das Rancket 16′ nach Art der Regale konstruiert. Praetorius berichtet, daß diese Bauart damals am meisten angewandt wurde im Gegensatz zu derjenigen, die dem gleichnamigen, selbständigen Blasinstrument entspricht. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß das nach Art des Orchesterinstruments konstruierte Regal im Inneren ein Rohr von natürlicher Länge besitzt, das ungedeckt war, während das Rancketregal einen kurzen, engen Becher hat, über welchem noch ein zweiter Zylinder gestülpt wurde, der oben geschlossen war. Praetorius nennt den so eingeschlossenen Becher ein „verborgenes Corpus“. Unten am Rande befanden sich einige Öffnungen. Auch bei diesem Register weicht Meister Esaias von der allgemeinen Art ab, denn er wählt die Maße des Körperdurchmessers viel kleiner. Dadurch aber ist der Klang an Obertönen reicher und von größerer Klarheit als bei dem sonst ziemlich dumpf und brummend klingenden Register.

Die beiden Pedalregister Sordun 16′ und Dolcianbaß 8′ sind als Rancketregale gebaut. Diese Art pflegte man damals in Mitteldeutschland sehr häufig anzuwenden. Esaias nimmt jedoch die Aufsatzweite etwas größer als es sonst gebräuchlich war. Hierin stimmt er mit Praetorius überein, der für den äußeren Körper dieser Stimme die Weite eines Nachthorns angibt[1]. Die Bauweise des Sordun entspricht einer in jener Zeit häufig vorkommenden Konstruktionsweise. Pflegte man sonst über den inneren Becher noch einen Zylinder zu stülpen, so wird hier der äußere Körper auf den Becher gesetzt, welcher etwas in den Deckungsaufsatz hineinragt. Die Länge des ganzen Aufsatzes beträgt ungefähr 2′, ganz wie Praetorius es angibt. Von dem Klang dieses Registers sagt er, daß er „sehr lieblich und stille“ sei.

Ein weiteres Beispiel für die eigenartige Bauweise des Meisters ist der Dolcianbaß 8′. Der äußere Körper dieses Registers erhielt entweder am oberen oder am unteren Rande Tonauslaßlöcher. Esaias konstruiert nun seinen Dolcianbaß in der Weise, daß der äußere Körper am unteren Rande vier größere und am oberen Rande sechs kleinere Auslaßlöcher erhält. Außerdem ist der innere Becher mit einer dreifach durchlöcherten Platte gedeckt.

Es gehört wohl zu der Unrast des Barock, daß Esaias immer wieder neue Erfindungen versuchte. Diese Lust am Experimentieren betätigt sich auch im Bau des Geigend Regal 4′. Es gehört zur engen Art des Krummhornregals. Der Becher

---

[1] Vgl. Organographia S. 146.

dieser Regale war ungedeckt, die Mensur ziemlich weit, der Klang scharf und grell. Es wurden die verschiedensten Versuche gemacht, um die Schärfe des Tones zu mildern, z. B. indem man den Becher mit einer Deckung versah. Der Meister erreichte hier eine Verbesserung des Klanges dadurch, daß er den Becher für die tiefen Lagen des Registers kegelförmig gestaltete. Doch verändert er zu den höheren Pfeifen hin die Form des Bechers allmählich, er geht von der kegelförmigen über die zylindrische zur trichterförmigen Gestalt über. Dadurch wird ein schöner Klangausgleich zwischen den tiefen und hohen Lagen des Registers erzielt.

Die weite Bauart des Krummhornregals ist hier als Jungfrauenregal vertreten. Der Durchmesser seines Körpers nimmt nach oben hin immer mehr zu, was den Pfeifenreihen dieses Registers sehr feine Klangschattierungen gibt. Praetorius berichtet von dieser Stimme, „daß sie Jungfrauenregal genannt wird, weil sie, wenn man sie zu anderen Stimmen und Flötenwerken im Pedal gebraucht, gleich einer Jungfrauenstimme klingt, die einen Baß singen wollte".

Diese Schnarrwerke zeichnen sich heute noch durch besondere Klangschönheit aus. Herr Jens Laumann, Schloßorganist zu Frederiksborg, weist im Gegensatz zu A. Hammerich[1], der der Meinung ist, daß diese Stimmen dem Labialwerk an Klangschönheit nicht gleichkommen, darauf hin, daß sie ebenso gut und charakteristisch sind wie diese und „von der eminenten Tüchtigkeit sowie von dem vorzüglichen Klangsinn des Orgelbaumeisters Zeugnis ablegen[2]".

Auch die Nebenregister verdienen Beachtung. Sie nahmen damals eine viel größere Stellung ein, als in späterer Zeit. Durch sie erhielt der Bläserklang, der in der frühbarocken Orgel vorherrschte, besondere Abwandlungen. Man erging sich manchmal sogar bei diesen Registern in allerhand Spielereien, so versuchte man Glocken nachzuahmen, Vogelstimmen, Kuckuck oder Nachtigall, Dudelsack, Pauken, Trommeln und dergleichen mehr. Auch ist hier der Tremulant zu nennen, mit dem man expressive Wirkungen erzielte, die dem barocken Empfinden entsprachen. Esaias verwendet als Nebenregister Tremulant, großer Bock, Sackpfeife, Kleinhümlichen. Das Register großer Bock ist die ältere Bauart des Tremulanten. Sie besitzt nur ein Ventil, das durch eine Feder angedrückt und abgestoßen wird mit Hilfe des im Luftkanal befindlichen Windes. Die zweite, etwas sanfter schwebende Art des Tremulanten ist hier in das Manual gelegt. Beide unterscheiden sich dadurch, daß die Schwebungen des Bocktremulanten schneller sind als die des zweiten Tremulanten. Bemerkenswert ist ferner, daß diese Orgel vom Spieltisch aus eine Vorrichtung zur Regulierung der Schnelligkeit der Schläge besitzt.

Die beiden Dudelsackregister Sackpfeife und Kleinhümlichen lassen Quinten und Oktaven orgelpunktartig erklingen. Die Sackpfeife ist hier ein sogenannter brummend Baß, d. h. eine tiefe gedackte Pfeife. Der Einführungszug ist durch eine Eule gekennzeichnet. Kleinhümlichen besteht aus einer Reihe von Zungenstimmen, und zwar mit der Tonfolge F^0 c^0 f^0 c^1, f^2, c^2. Jede von ihnen kann auf eine besondere Art eingeschaltet werden, so daß diese Pfeifen je nach Belieben einzeln oder zu Paaren gebraucht werden können. Außerdem ist noch eine Vorrichtung vorhanden, durch welche sich die auf *f* klingenden Zungen nach *g* umstimmen lassen. Hierdurch können verschiedene Wirkungen erzielt werden.

[1] Bulletin 1922. [2] Freundliche Mitteilung vom 16. März 1934.

Auffallend an dieser Disposition ist, daß die kleinen Stimmen überwiegen und die 8füßigen zurücktreten, was dem Klang dieser Orgel eine besondere Durchsichtigkeit und Klarheit verleiht. Hervorzuheben ist außerdem noch die Besetzung des Pedals mit hohen Stimmen wie Querflötenbaß 4′, Jungfrauenregalbaß 4′, Nachthornbaß 2′, Bauerflötenbaß 1′. Das alles entspricht den Stilprinzipien der Orgelmusik jener Zeit. Die figurativen Choralvariationen und die strengen kontrapunktischen Formen erforderten sehr klares Hervortreten der Einzelstimmen und scharfe Kontrastwirkungen in den Klangfarben der Orgelregister. In den Choralbearbeitungen wurde der cantus firmus auf die verschiedensten Arten zum Fundament des Ganzen gemacht. Lag er in der Mittel- oder in der Oberstimme, so waren für seine Wiedergabe die hohen Pedalstimmen sehr gut geeignet.

Diese Orgel ist mit anderen Orgelwerken aus jener Zeit weder im Klang noch in der Art der Arbeit zu vergleichen, da sie ganz und gar aus Holz hergestellt ist, dessen Verwendung für das Pfeifenwerk damals noch eine Seltenheit war. Hölzerne Pfeifen wurden in den Dispositionen durch die Bezeichnung von „Holz“ oder „hölzern“ ausdrücklich hervorgehoben[1]. Die seltene Verarbeitung des Holzes zu Orgelpfeifen mag wohl damit zusammenhängen, daß es eine viel sorgfältigere Behandlung erfordert als das Metall. Metallpfeifen lassen noch eher eine Veränderung zu, da dieses Material biegsam ist. Beim Holz dagegen kommt es auf die richtige Innehaltung des genauen Maßes an, weil Änderungen kaum möglich sind. Daher sagt Werckmeister: „Wenn es aber im Holtze versehen wird, da geht es schwerlich zu.“ Erst im dreißigjährigen Kriege, als sich die Herstellung von Metallpfeifen sehr teuer stellte, setzte sich der Bau von hölzernen Pfeifen allmählich durch. So mußte die hölzerne Orgel des Esaias Compenius, die keine einzige Metallpfeife enthält, damals großes Aufsehen erregen. Dem Meister wird bei seinem großen Können und bei seiner Erfindungsgabe, die ihn immer wieder zu neuen und wertvollen Konstruktionen gelangen ließ, die Wirkung des Holzes auf den Klang der Orgelpfeifen nicht entgangen sein. Das hölzerne Pfeifenwerk klingt lieblicher als die Metallpfeifen, da hier die höheren Teiltöne weniger hervortreten.

So kunstvoll und sorgsam wie das Pfeifenwerk sind aber auch alle übrigen Teile jener Orgel gearbeitet. Bestes Material ist verwendet worden, vornehmlich Eichenholz, nur wenige Windkanäle sind aus Fichtenholz hergestellt.

Die Windladen sind Schleifladen. Sie kamen damals allmählich in Gebrauch. Der Winddruck beträgt 55 mm, doch hatten die großen Orgeln in jener Zeit einen Winddruck von 35—36 Grad. Der hohe Winddruck dieser Orgel ist ein Beweis für die Vortrefflichkeit des Materials. Adlung weist darauf hin: „Gut Pfeifenwerk kann auch einen stärkeren Wind vertragen, als ein geringes und dünnes.“ Aber nicht nur das Material war hier bestimmend für die Stärke des Winddruckes, sondern auch die Größe der Orgel. Dieses Werk des Esaias ist nur ein Kammerinstrument. Sollte es den großen Orgeln an Stärke und Pracht des Klanges gleichkommen, so war durchaus ein höherer Winddruck nötig.

[1] Vgl. die Orgeldispositionen im Anhang von Praetorius „Organographia“. Mit Ausnahme der Orgeln der Orgelbauerfamilie Compenius findet es sich nur noch bei dem Dresdener Orgelbauer G. Fritzsche und in den von Praetorius als Muster angegebenen Dispositionen, die aber den Einfluß des Esaias Compenius durchblicken lassen.

Die Bälge sind Faltenbälge mit mehreren spitzen Falten, die ganz gleichmäßig gearbeitet sind, wodurch Schwankungen und Erschütterungen des Windes vermieden werden.

Die Stimmung ist die damals gebräuchliche ungleich schwebende Temperatur, bei der alle großen Terzen und kleinen Sexten rein waren, ausgenommen diejenigen über *h*, *fis*, *cis* und *gis*. Die Quinten waren um 4,5 ¢ zu klein. Eine Ausnahme bildete der sogenannte Wolf, die Quinte *gis* = *es* (*dis*), welche um 29,5 ¢ zu groß war. In dieser Stimmung treten die Charaktere der einzelnen Tonarten scharf hervor, wodurch die Durchsichtigkeit und Klarheit des Klanges noch gewinnt.

Die Orgel steht genau einen halben Ton höher als der heutige Kammerton, was etwa dem damaligen Chorton entspricht.

Die Manuale sind so verteilt, daß das obere das Hauptwerk ist. Jedoch kann während des Koppelns das Unterklavier nicht gespielt werden. Manual und Pedal können nicht gekoppelt werden, was bei der Besetzung des Pedals mit hohen Stimmen auch nicht nötig ist.

Daß für das Pedal die kurze Oktave angewandt ist, hängt vielleicht mit der Raumersparnis zusammen. Außerdem ist seine Klaviatur in das Innere der Orgel hinein verschiebbar, so daß auch dadurch Platz bei der Aufstellung des Werkes gespart wird.

Der Umfang der Manuale reicht von *C* bis c^3, im Pedal von *C* bis d^1, mit Ausnahme von *Cis* und *Dis*.

Das Äußere der Orgel ist besonders schön. Es ist ein eichener Schrank von 3,62 m Höhe und 2,88 m Breite. Das ist ein verhältnismäßig kleines Format, da in diesem Kasten das ganze Werk — es enthält 1001 Pfeifen (vielleicht kein Zufall?) — eingeschlossen ist. Erstaunlich ist es, wie geschickt die vielen Pfeifen in dem kleinen Raum untergebracht sind. Der Meister hat, um Platz zu sparen, mehrere Gruppen von Pfeifen in liegender Stellung eingefügt und verschiedene längere Baßpfeifen im Winkel gebogen. Bei anderen mußte er wegen Platzmangel die natürliche Reihenfolge ändern und einige von ihnen gesondert aufstellen. Alle Pfeifen sind viereckig, was vielleicht auch durch den Raummangel bedingt ist.

Der Prospekt ist im Renaissancestil gehalten. Zu beiden Seiten ist eine weibliche Figur angebracht, die ein Wappenschild mit den Wahrzeichen von Dänemark und Braunschweig-Lüneburg trägt. In der Mitte befinden sich doppelte Flügeltüren, bei deren Öffnung die Prospektpfeifen sichtbar werden. Sie sind aus kostbaren Holzsorten hergestellt wie Ebenholz, Olivenholz, Kornelholz, Birnenholz und mit Elfenbeinschnitzereien und Vergoldungen reich verziert. In der oberen Hälfte des inneren Prospektes sind 45 zur Prinzipalstimme gehörende Pfeifen sichtbar. Die beiden größten werden von zwei Engeln umgeben. Auch an den kleineren Pfeifengruppen sind Engelsgestalten angebracht. Das ganze Mittelfeld ist oben von einem Rundbogen begrenzt. In den beiden dadurch abgetrennten Ecken blasen zwei kleine Engel Flöte. Im unteren Teile dieser Fassade sind die aus Buchsbaum und Ebenholz gefertigten Zungenstimmen des Hauptwerkes aufgestellt. Der Orgelschrank wird von einem mit Vasen, Ornamenten und Renaissancemasken reich geschmückten Aufsatz bekrönt.

Entsprechend dieser reich verzierten Schauseite sind auch die Klaviaturen und

die Registerzüge auf das Feinste und Zierlichste ausgearbeitet. Die Untertasten der beiden Manuale sind aus Elfenbein, die Obertasten aus Ebenholz gefertigt. Selbst hier durften die Verzierungen nicht fehlen: man bedeckte die Vorderseiten der Elfenbeintasten mit fein ziselierten Silberplättchen. Auch das Pedal wurde ausgeschmückt. Seine Untertasten bestehen aus Eichenholz, belegt mit dicken Elfenbeinplatten. Die Obertasten sind aus Ebenholz. Selbst die Registerzüge sind kleine Kunstwerke: fein ziselierte Köpfe aus Silber, und zwar stets in anderer Ausführung: Engelshäupter, Menschenköpfe, Fabelwesen und Tiere[1].

Über das Schicksal der Orgel zu Frederiksborg liegen sehr wenig Nachrichten vor. Im November 1693 wurde sie auf Befehl König Christians V. durch die beiden Orgelbauer Hans und Peter Petersen-Botzen von der Schloßkirche in Frederiksborg nach dem prachtvollen Rittersaal des Schlosses hinübergeschafft. Von einer Reparatur an den Blasebälgen berichtet eine Bittschrift des oben genannten Peter Petersen-Botzen vom 17. August 1704[2].

Im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts war die Orgel wegen ihres herrlichen Klanges sehr berühmt. Damals pries sie einer ihrer Bewunderer mit den Worten: „Sie ist so herrlich angefertigt und klingt so lieblich, als wenn sie von Silber wäre, und wenn ein kunstreicher Finger die Tasten berührt, hört man aus der Brust jeder Pfeife einen Laut, als wenn er aus eines Engels Kehle käme“[3].

Dann aber stand sie bis ins 19. Jahrhundert hinein unbenutzt, nur noch als Kuriosum betrachtet. Ja, man ließ 1864 für den Gottesdienst eine neue Orgel bauen. In dieser Zeit wäre das herrliche Werk beinah durch eine Feuersbrunst vernichtet worden. Das Schloß Frederiksborg wurde im Jahre 1859 durch einen großen Brand fast gänzlich zerstört. Es ist eine wunderbare Fügung, daß die Orgel kurz vorher an einen andern Ort in die Nähe Kopenhagens gebracht worden war. Als das Schloß wieder aufgebaut war, brachte man sie an ihren ursprünglichen Platz zurück. Seitdem steht sie wieder über dem Altar in der Kapelle der Danbrogsritter.

[1] Ein großer Teil von diesen kunstgewerblichen Arbeiten geht auf Johann Hecklaur, den Neffen des Meisters zurück, der in dessen Werkstatt als Lehrling arbeitete. Er gehört zu den Vertretern der Orgelbaukunst, die neben der Begabung für dieses Fach noch andere Fähigkeiten aufwiesen. So lieferte er nach Esaias Tode eine köstlich künstliche Uhr für dessen hier beschriebene Orgel. Außerdem war er aber seit 1620 Organist am Gottorper Hofe. Er hat offenbar bei Frescobaldi studiert und dessen Tradition auf Tunder vererbt. Vgl. Engelke, Musik und Musiker am Gottorper Hofe, 1, Breslau 1930, S. 49 und Tunderiana von J. Hennings, Lübeckische Blätter, 75. Jahrg., Nr. 53, 1933, S. 827.

[2] Darin heißt es u. a.: „Sowohl für Ew. Majestät Hochverehrten Herrn Vater als auch für Eure hohe königliche Person habe ich oft zu Ritterfesten und anderen Feierlichkeiten aufgewartet, auch in der Schloßkapelle zu Frederiksborg und an dem kunstreichen dritten Orgelwerk, was ich vierzehn Jahre lang tue. Da mir Ew. Majestät hochverehrter Herr Vater einen jährlichen Lohn zusagte, habe ich es in gutem Stand gehalten, sintemal ich befunden habe, daß es mangelte, und wie ich noch zuletzt im vergangenen Juli, da mir der allergnädigste Befehl blieb, an dem vorgenannten dritten Orgelwerk aufzuwarten, nahm ich die notwendig gewordene Reparatur vor, weil einer von den Bälgen durch unvorsichtige Hände zum Gebrauch untauglich geworden war, erbot ich mich, selbigen Balg und was fernerhin mangeln sollte, willig und nach gnädigstem Befehl zu reparieren, damit eine solche kunstreiche Arbeit nicht Schaden leide.“ (Aus dem Dänischen übersetzt, nach der Wiedergabe dieses Schreibens in Fra Arkiv og Museum 11, Kopenhagen 1903—1905, S. 380ff.)

[3] Zeitschrift Siona 1898.

Der erste, der dem Werk wieder Interesse entgegenbrachte, doch mehr der äußeren Schönheit wegen, vom Standpunkt des Kunstgewerblers, war ein Kammerherr Meldahl. Daß es auch seltene klangliche Schätze birgt, wurde durch den französischen Konsul in Helsingör, C. M. Philbert, entdeckt, der es als Fachmann untersuchte. Im Jahre 1891 veröffentlichte er eine Abhandlung darüber in „Le Monde musical". Er nennt es „ein künstlerisches Kleinod von größter Schönheit, besonders wertvoll als eines der reichsten, eigentümlichsten, kurzum eines der bedeutungsvollsten Monumente aus der Geschichte der Orgelbaukunst des 17. Jahrhunderts." Von nun an wurde die Schönheit und Bedeutung dieses Orgelwerkes allmählich wieder allgemeiner anerkannt. Der französische Orgelbauer Felix Reinburg vom Hause Cavaillé-Col gab in den neunziger Jahren folgendes Urteil ab: „Diese Orgel ist von einem Orgelkenner seltener Art gebaut, von einem Manne, der in seinem Fach für seine Zeit so hoch gestanden hat und in einzelnen Punkten sogar dieser voraus war. Selten habe ich eine Orgel gesehen, die . . . in solchem Maße das Merkmal der Vollkommenheit in sich trägt wie diese." Es bildete sich eine Kommission, die sich für die Wiederherstellung des Werkes einsetzte. Mit dieser Arbeit beauftragte man das Haus Cavaillé-Col. Im Sommer 1895 wurde das Werk wieder instand gesetzt. So ist es heute noch vollkommen spielbar — das beste Zeugnis für die Genialität des Erbauers und für die Qualität und Vortrefflichkeit seiner Arbeit.

Die Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg

Das größte Werk des Meisters Esaias Compenius ist die Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg, die er im Jahre 1615 für den Grafen Ernst von Bückeburg-Holstein baute[1]. Sie mußte sich dem prunkvollen Innern anpassen und dementsprechend ein kostbares Gehäuse und ein Pfeifenwerk von besonderer Klangschönheit und Tonfülle erhalten. Diese Aufgabe hat Esaias sehr geschickt gelöst. Die Disposition dieses Werkes gibt Praetorius unter Nr. XVIII wieder:

„Das große Werk zu Bückeburg. So der Hochgeborne Graf und Herr, Herr Ernst, Graf zu Holstein Schaumburg und Sternberg, Herren zu Gehmen, durch M. Esaiam Compenium, Fürstl. Braunschw. Orgel- und Instrumentmacher, auch Organisten, Anno 1615 verfertigen lassen. Hat 48 Stimmen, 3 Clavir im Manual, Coppel zum Oberwerk und Brust-Clavir. Drei Tremulanten: 1. Im Oberwerk. 2. Rückpositiv und 3. im Pedal.

9 Spänbälge, oben uffn Kirchgewölbe, gleich über der Orgel. Ein Register, das die Blasebälge allzugleich losläßt und zugleich einschließt, daß sie der calcant nicht mehr treten kann.

Im Oberwerk seind 12 Stimmen

1.	Groß-Principal	16 Fuß
2.	Großquintadehn	16 Fuß
3.	Groß-Octava	8 Fuß
4.	Gemshorn	8 Fuß
5.	Gedacte Blockpfeiffe	8 Fuß
6.	Viol de Gamba	8 Fuß
7.	Querpfeiffe	4 Fuß
8.	Octava	4 Fuß
9.	Klein Gedact Blockpfeiff	4 Fuß
10.	Gemshorn Quinta	3 Fuß
11.	Klein Flachflöt	2 Fuß
12.	Mixtur 8, 10, 12, 14 Chor.	

In der Brust 8 Stimmen

1.	Rohrflöten	8 Fuß
2.	Nachthorn	4 Fuß
3.	Offenflöt soll vornen an zu stehen kommen von Elfenbein	4 Fuß
4.	Klein Gemshorn	2 Fuß

[1] Nach einer Mitteilung des Fürstlichen Hausarchivs sind dort keine Akten mehr über den Bau dieser Orgel vorhanden.



Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg
Lichtbild der Staatl. Bildstelle

5. Holquintlein . . . . 1½ Fuß
6. Zimbeln, kleine 2 Chor.
7. Regal . . . . 8 Fuß
8. Geigend Regal . . . . 4 Fuß
von Holz.

Im Rückpositiv 12 Stimmen

1. Principal . . . . 8 Fuß
2. Groß Nachthorn . . . . 8 Fuß
3. Gedactflöte von Holz . . . . . . 8 Fuß
4. Nasatt-Pfeiffe von Holz . . . . . 4 Fuß
5. Spill Pfeiff . . . . 4 Fuß
6. Klein Rohrflöte . . . . 4 Fuß
7. Klein Octava . . . . 2 Fuß
8. Klein Gedact . . . . 2 Fuß
9. Suiflöit . . . . 1 Fuß
10. Klingend Zimbel . . . . 3 Chor
11. Rancket von Holz . . . . 16 Fuß
12. Krumbhorn . . . . 8 Fuß

Im Pedal sind Stimmen

1. Sub-Principal-Baß . . . . 32 Fuß
2. Groß Rohrflöt-Baß . . . . 16 Fuß
3. Gr. Gemshorn-Baß . . . . 16 Fuß
4. Holzpfeiffen-Baß . . . . 8 Fuß
5. Groß-Nachthorn-Baß . . . . 8 Fuß
6. Querflöten-Baß von Holz . . . . 8 Fuß
7. Octaven-Baß . . . . 4 Fuß
8. Klein Gemshorn-Baß . . . . 4 Fuß
9. Trommeten Baß . . . . 8 Fuß
10. Posaun od. Bombard Baß . . . . 16 Fuß

Brustpedalia

11. Hornbäßlein . . . . 2 Fuß
12. Bauernpfeifflein . . . . 1 Fuß
13. Zimbelbaß . . . . 3 Chöricht
14. Sordunbaß von Holz . . . . 16 Fuß
15. Dolcianbaß von Holz . . . . 8 Fuß
16. Cornettbaß . . . . 2 Fuß

Manual Claviers Disposition

As *es* *as*
Dis *Fis* *Gis* *B* *cis* *dis* *fis* *gis*
CD *EF* *G* *A* *hc* *d* *ef* *g* *a* etc. bis ins c^3—f^3

Pedal-Clavier

Fis *Gis* *es* *as*
D *E* *B* *cis* *dis* *fis* *gis* *b* *cis'*
CF *G* *A* *hc* *d* *ef* *g* *a* *h* *c'* *d'* *e'*

Auch diese Disposition erfüllt das Klanggesetz des frühbarocken Orgeltyps. Die beiden gegensätzlichen Registergruppen, nämlich die männliche, schärfebetonte und die weibliche oder füllebetonte sind hier folgendermaßen auf die einzelnen Klaviere verteilt:

Oberwerk

Gruppe 1

Gr. Prinzipal . . . . 16′
Gr. Oktave . . . . 8′
Oktave . . . . 4′
Viola da Gamba . . . . 8′
Gemshorn . . . . 8′
Gemshornquinta . . . . 3′
Kl. Flachflöte . . . . 2′
Gr. Quintaden . . . . 16′

Gruppe 2

Querpfeife . . . . 4′
Gedackte Blockpfeife . . . . 8′
Kl. Gedackte Blockpfeife . . . . 4′

Brustwerk

Gruppe 1

Kl. Gemshorn . . . . 2′

Gruppe 2

Nachthorn . . . . 4′
Offenflöt . . . . 4′
Hohlquinte . . . . 1½′
Rohrflöte . . . . 8′

Rückpositiv

Gruppe 1

Prinzipal . . . . 8′
Spillpfeif . . . . 4′
Kl. Oktave . . . . 2′

Gruppe 2

Gr. Nachthorn . . . . 8′
Gedacktflöte . . . . 8′
Nasat . . . . 4′
Klein Rohrflöte . . . . 4′
Kl. Gedackt . . . . 2′
Sifflöte . . . . 1′

Pedal

Gruppe 1

Sub Prinzipalbaß	32′
Gr. Gemshornbaß	16′
Holzpfeifenbaß	8′
Kl. Gemshornbaß	4′
Oktavenbaß	4′
Hornbäßlein	2′

Gruppe 2

Gr. Rohrflötenbaß	16′
Gr. Nachthornbaß	8′
Querflötenbaß	8′
Bauerpfeiflein	1′

Das Hauptwerk bevorzugt die erste Gruppe, was sich jedoch dadurch wieder ausgleicht, daß im Brustwerk und im Rückpositiv der zweite Chor mehr berücksichtigt wird. Durch die fast gleichmäßige Verteilung dieser gegensätzlichen Gruppen erhält das ganze Werk klanglich Klarheit und Durchsichtigkeit, was für die Wiedergabe der Orgelmusik jener Zeit unbedingt erforderlich war.

Mehrere Registerfamilien sind in lückenloser Oktavenfolge vertreten. Zu ihnen kommen noch einige verwandte Gruppen hinzu. So ist das Prinzipal in doppelter Besetzung vorhanden. Es erhält ferner durch eine kleinere Gruppe des weitmensurierten italienischen Prinzipals sehr wirksame Klangschattierungen. Die erste Gruppe des Prinzipals ist am stärksten besetzt, sie baut sich vom 32′ bis zum 2′ folgendermaßen auf: Sub-Prinzipal 32′, Prinzipal 16′, Gr. Oktave 8′, Oktave 4′, Kl. Flachflöte 2′[1]. Die kleinere Prinzipalpyramide reicht nur vom 8′—2′: Prinzipal 8′, Oktavenbaß 4′, Kl. Oktave 2′. Hier schließt sich das italienische Prinzipal an, das erst auf dem 4′ beginnt: Offenflöt 4′, Hohlquinte $1^1/_2$′, Sifflöte 1′.

Neben die Familie der Prinzipale tritt das Gemshorn. Dieses Register gehört zu dem Sondergut der Orgelbauerfamilie Compenius. Es ist in den Dispositionen dieser Meister fast stets in mehreren Lagen vorgesehen, so daß es manchmal statt des Prinzipals den Grundklang bildet. Vom 16′—2′ sind in dieser Disposition alle Größen enthalten: Gemshornbaß 16′, Gemshorn 8′, Kl. Gemshornbaß 4′, Gemshornquinte 3′, Kl. Gemshorn 2′. Wie bei dem Prinzipal werden auch hier besondere Klangwirkungen durch Hinzufügung verwandter Register erzielt. Es gehört noch folgende Reihe dazu: Viola da Gamba 8′, Spillpfeife 4′[2], Hornbäßlein 2′[3].

Auch die Gedackten teilt der Meister in mehrere Arten, doch ist die Reihenfolge nicht so folgerichtig durchgeführt wie bei den Prinzipalen und Gemshörnern. Vier Arten des Gedackt werden hier verwendet: die engmensurierte als Groß-Quintaden 16′, die weite als Kleingedackt 2′; als dritte ist die Gedacktflöte 8′ vorhanden — sie ist im Tone viel schärfer als das gewöhnliche Gedackt, was mit einer besonderen Vorrichtung des Labiums zusammenhängt; endlich sind hier die gedackten Blockflöten zu erwähnen — sie klingen durch die Deckung sehr weich. Es ist eine Eigenart des Meisters, eine Registerart in verschiedenen Klangfarben zu geben, was er durch die Verbindung mehrerer, der gleichen Familie angehörende Arten erreichte. Durch Stufung der feinen Klangfarbenschattierungen innerhalb eines Registers konnten dann Steigerungen im Vortrag erzielt werden.

[1] Diese Stimme wurde oft als oberste Grenze für das Prinzipal genommen.

[2] Dieses Register ist als Vorläufer des Gemshorns zu bezeichnen. Es ist eine konische, mittelweite Flöte. Im 17. Jahrhundert wurde besonders in Mitteldeutschland der Name Spillpfeife durch Gemshorn ersetzt.

[3] Bezeichnung für die hohe Pedallage des Gemshorns.

Auffallend an der Bückeburger Disposition ist das Vorkommen der Rohrflöte in mehreren Größen. Dieses Register ist aus der weiten Gedacktflöte entstanden, die einen Rohraufsatz erhielt. Um für alle Lagen den gleichen Klangcharakter zu erreichen, mußte die Länge des Rohres der Körperlänge entsprechen, wozu Esaias folgende Anweisung gab: „Es sollen die Röhren fein ordine an der Länge nach der Mensur der Pfeifen folgen“[1]. Man bezeichnete diese Registerart für die Lagen von 16′—4′ als Hohlflöte, die hohe Pedallage als Bauerflöte. Der Name Rohrflöte stammt wahrscheinlich aus der Compenius-Schule. Sie kommt in den von Praetorius angeführten Dispositionen außer bei der von G. Fritzsche erbauten Orgel zu Sondershausen nur bei Gliedern dieser Orgelbauerfamilie vor, ferner in einigen Dispositionsentwürfen des Praetorius selbst, die aber deutlich den Einfluß des Esaias Compenius spüren lassen. Erst nach und nach wurde der Name Rohrflöte auch von anderen Orgelbaumeistern angewandt.

Aus der weitmensurierten Gruppe sind die Nachthörner hervorzuheben, die der Meister mit Vorliebe seinen sehr engen Gemshörnern wirksam gegenüberzustellen pflegte. Sie sind hier in doppelter Besetzung vorgesehen: Gr. Nachthornbaß 8′, Nachthorn 4′, Gr. Nachthorn 8′, Nasat 4′[2]. Allgemein wurde das Nachthorn nur in hohen Lagen, vom 4′ an gebaut. Der 8′ ist wegen der großen Weite meist schwer unterzubringen. Die beiden hier in dieser Lage vorkommenden Nachthörner sind, soweit es sich feststellen ließ, die einzigen, die in jener Zeit als 8′ disponiert wurden.

Das Bückeburger Werk enthält auch einige Register, die von Esaias selbst erfunden sind. Er zeigt hier wieder seine Lust am Experimentieren. So gelangt er durch eine kleine Veränderung der Konstruktion seiner sehr engmensurierten Gemshörner zu einer neuen Art, zur Viola da Gamba. Im Gegensatz zum zylindrisch gebauten Gemshorn gibt er diesem Register konische Form. Dadurch kommt es dem Streicherklang noch näher als das Gemshorn, es hat große Ähnlichkeit mit dem eigenartigen Klangcharakter der Gamben. Durch diese Viola hat der Streicherklang zum erstenmal Eingang in die Orgel gefunden. Das war damals etwas Besonderes, da der Bläserklang noch durchaus bevorzugt wurde. Dieses Register setzte sich daher im 17. Jahrhundert noch nicht durch. Erst im 18. Jahrhundert, als man anfing, sich wieder dem Streicherklang zuzuwenden, griff man darauf zurück.

Nach den Angaben des Michael Praetorius soll der junge Esaias Compenius etwa um 1590 die Doppelflöte erfunden haben[3]. Sie kommt hier als Gedacktflöte vor: eine gedackte Pfeife mit doppelten Labien. Die Aufschnitthöhe ist um ein Drittel größer als die Labienweite. Durch diese Mensurierung erhielt das Register die doppelte Flötenklangstärke. Damals hat sich diese Bauart noch nicht recht durchgesetzt, erst allmählich fand sie Verbreitung. Noch Adlung erwähnt diese Stimme: „Duiflöt, Doiflöt oder Doppelflöt von duo zwey ist eine Art von gedackten Registern, ordentlich von Holz mit 2 labiis gerade gegeneinander, also, daß man über dem Kern durch die 2 labia durchsehen kann. Daher ihr Klang anders wird

---

[1] Vgl. den Traktat des E. Compenius, Kieler Beiträge zur Musikw., Heft 4, 1936.

[2] Eine weitmensurierte Oktavstimme, die zur Familie der Nachthörner gehörte.

[3] Organographia S. 140.

als der andern Gedackten“[1]. Dieses Register hat Anlaß zu ähnlichen Konstruktionen gegeben, z. B. zur Doppelrohrflöte. Später versuchte man das gleiche mit zylindrischen Flöten und Streichern. Ähnlich gebaut wurden auch die Seraphonstimmen, nur daß bei ihnen die Labienbreite ebenso groß ist wie die Aufschnitthöhe, wodurch die Anblasefläche größer wird. Der Ton ist dementsprechend kräftiger. Noch heute werden ähnliche Registerarten verwendet.

Auch aus der Bückeburger Disposition geht hervor, daß der Meister das Holz als Material für die Pfeifen in reichlicherem Maße verwendete, als es damals üblich war.

Praetorius' Angaben erwecken den Anschein, als seien zwei Pedalklaviere vorhanden gewesen, „Pedal“ und „Brustpedalia“. In den Dispositionen des älteren Orgelbaues pflegte man aber die zu einer Klaviatur gehörenden Stimmen noch stets mit Berücksichtigung ihrer Stellung auf den Laden zusammenzufassen; schon im 18. Jahrhundert gliederte man nicht mehr so einheitlich. Demgemäß ist hier die Bezeichnung „Pedal und Brustpedalia“ zu verstehen: Esaias hat die Pedalregister so untergebracht, daß er einen Teil derselben in die Brust legte, und zwar in die Nähe der Manualbrustlade. Hierdurch wurde die altübliche Verbindung zwischen Manual und Pedal aufrechterhalten, die auf die ersten Anfänge des Pedals zurückgeht: man pflegte die kleineren Pedalregister, vor allem die Schnarrwerke mit verkürzten Bechern, in die Brust zu legen. So brachte auch Esaias hier die derart gebauten kleinsten Pedalstimmen auf der Brustlade unter.

Hervorzuheben ist noch die eigenartige Aufteilung der Klaviere. Der Meister baut die kurze Oktave im Pedal chromatisch aus, indem er die beiden ersten Obertasten der tiefsten, kurzen Oktave *C* bis *c* querspaltet, so daß die beiden Hälften die Töne *Fis*/*D* und *Gis*/*E* geben. Die Oktave *c*—*c′* enthält sämtliche Halbtöne, außerdem durch Spaltung dieser beiden Obertasten enharmonische Töne für *dis* und *gis*. Der Umfang des Manuals reicht von C—f^3. Die Anordnung ist ähnlich der des Pedals. Die Einführung der enharmonischen Töne nach dem Vorgang Nicolo Vicentinos[2] wurde im 16. und 17. Jahrhundert häufig angewandt, um die Nachteile der mitteltönigen Temperatur zu beseitigen oder zu verdecken, z. B. den „Wolf“, die „schlechte“ Quinte *gis*—*dis* (*es*). Es war jedoch schwierig, die enharmonischen Töne rein zu stimmen. Sie waren ein schlechter Notbehelf. Adlung bezeichnet sie als einen „Hauptfehler“ an den Orgeln. „Sie kosten viel und doch schaden sie mehr, als sie nutzen“[3]. Trotzdem kommen sie noch im 18. Jahrhundert vor. Durch Einführung der gleichschwebenden Temperatur wurden sie überflüssig.

Der Prospekt der Bückeburger Orgel ist noch erhalten. Man hat ihn nicht entfernt, als die alte Orgel, auch das Rückpositiv, im Jahre 1919 abgerissen wurde. Er gliedert sich sehr fein in den Kirchenraum ein. Bilden im Kirchenschiff die massigen korinthischen Säulen die Halt- und Stützpunkte des Ganzen, so sind es hier die wuchtigen Baßtürme der 32′-Pfeifen, die den ganzen Orgelaufbau einrahmen und mit ihren hohen Bekrönungen und Aufsätzen bis an das Gewölbe heranragen. Das zwischen diesen Türmen liegende Pfeifenwerk wird in je drei Gruppen auf-

[1] Vgl. Musica mechanica organoedi, Berlin 1768, S. 89.

[2] L'antica musica ridotta alla moderna 1555.

[3] Mus. mech. Org. II.

geteilt. Sie werden an beiden Seiten von Pilastern begrenzt, die mit Renaissancemasken und gediegenen Holzschnitzereien verziert sind. Die in den Pfeifenfeldern frei bleibenden Ecken sind mit Verzierungen ausgefüllt: Weintrauben mit Ranken- und Blätterwerk, Engelköpfe mit lockigen Haaren und ausgebreiteten Flügeln, Häupter von Fabelwesen, Renaissancemasken und Schnitzwerk in schön ausgeschwungenen Linien. In der unteren Fassade sind einige Pfeifen aus dem Brustwerk untergebracht, von ähnlichen Verzierungen eingerahmt wie die anderen Pfeifengruppen. Zwei Engel, die auf Sockeln knien, begrenzen das Mittelstück der unteren Fassade. Sie scheinen die Last des oberen Aufbaues zu tragen, ebenso die beiden Karyatiden an den äußersten Ecken. Der unvergleichliche Eindruck, den man beim Betrachten dieses prächtigen Orgelgehäuses gewinnt, wird noch dadurch verstärkt, daß der Aufbau bis in die kleinsten Formen des Zierwerkes durchaus mit dem Kircheninneren harmoniert. Ja, ein Teil der dort vorherrschenden Stilelemente und Verzierungen findet sich hier in treuer Nachbildung wieder. So legt dieser herrliche Orgelprospekt heute noch Zeugnis ab von der hohen Orgelbaukunst des Frühbarock.

Heinrich Compenius der Jüngere

Orgelumbauten und -erneuerungen

Heinrich Compenius d. J. wurde von dem Rat der Stadt Schleiz[1] (im Vogtlande) zweimal mit Orgelumbauten und -erneuerungen beauftragt. Es handelte sich um die Orgeln in der Bergkirche und in der Stadtkirche. Welcher Art die Arbeiten an der Bergkirchenorgel waren, läßt sich nicht mehr feststellen. Aus den im Turmarchiv zu Schleiz vorhandenen Akten geht hervor, daß Heinrich Compenius für seine Tätigkeit 45 Gulden erhielt. Er hatte dabei die Blasebälge von der abgetragenen Orgel der Stadtkirche verwenden können.

Über seine Arbeiten an der Stadtkirchenorgel liegen ausführliche Nachrichten vor[2]. Daraus ist zu ersehen, daß die Stadtkirche im Jahre 1599 sehr baufällig gewesen sein muß. Das Gewölbe war eingestürzt, wobei das Orgelwerk schwer beschädigt wurde. Infolgedessen mußte es ganz und gar abgetragen werden. Eine durchgreifende Neuerung war notwendig. Alle Angehänge mußten neu gemacht und die Register anders eingesetzt werden. Das alte Pfeifenwerk war zum Teil nicht mehr verwendbar, weil es aus zu geringem Metall hergestellt war. Es waren sechs neue Blasebälge nötig, von denen jeder 9 Schuh lang und $^{9}/_{4}$ Ellen breit sein sollte. Erneuert werden mußten: der Subbaß, die beiden Posaunen und die Prinzipale. Dazu sollte noch ein neuer Cornettbaß kommen, der pedaliter geschlagen und in „das andere Werk gerichtet werden konnte“. Es mußte ferner ein schönes Gehäuse geliefert werden und ein neues Rückpositiv von zehn Stimmen.

Dem Orgelmacher wurden auf dieses Gedinge 150 Taler versprochen. Davon entrichtete man ihm bei Beginn der Arbeit 60 Taler. An Material für diese Reparatur hatte er beantragt: $1^{1}/_{2}$ Ztr. Zinn, 5 Ztr. Blei, Leder, Leim, Nägel, Platten,

---

1 Über die Reparaturen und Arbeiten in Leipzig, Glaucha, Hildesheim und Delitzsch soll an anderer Stelle berichtet werden.

2 Vgl. Schleiz, Turmarchiv V 3, S. 237/56.

ein großes Eisenwerk für das Gehäuse, Kohlen und Holz zum Gießen. Sein Handwerkszeug wollte man ihm altem Brauche gemäß von Gera, wo er damals gerade an einem Orgelwerke zu arbeiten hatte, nach Schleiz und von dort wieder zurückbringen lassen[1]. Heinrich hatte die Schleizer Orgel mehrmals einer gründlichen Prüfung unterzogen. Daraufhin machte er folgende Vorschläge für die Renovierung dieses Werkes:

Wie dem werck zu Schleiz wiederumb zu helfen.

1. ist die lade etlicher maßen baufellig in dem, das Sie heult undt durchsticht, die register zihen Sich Schwer undt etliche nicht wind da, also das man Jede Stimme Insonderheit nit wohl bemühen kann und muß deroweg die Lade voneinander genommen und mit Nevem leder überzogen werden. — Heulen und Stechen abgeschafft, undt die register in richtigen Zugh gebracht werden. (Dieses halted Organist alhier vor das fürnembste.)

2. die Pfeifen belangent, Sint Sie Sehr mit Staub, Kalck und Unflatg verfallen, das ein Schwach die andere Starck und etliche gar nicht klingen, mussen wiederumb gesaubert, recht intoniert, undt von Nevem gestimmt werden, Sint nicht alle der Cohrhöhe nach, eine Sekunde zu hoch, thue noth, das er Transponiert würde, aber es wolt viel Mühe Kosten und Uncosten zu hoch auflauffen.

3. ist es gar Schwer und hart zu schlagen, wer nötig, daß solches abgeschafft würde. Das Geblese belangent mus ver ...? damit das Werk einen Steten undt richtigen wint habe. Es stehet auch der Subbaß an der Mauern undt mit Strickhen angebunden, das mus geendert undt zum festen Stand gebracht werden. Soll nun ein Rückpositiv daran appliciert werden, Kan es an Stimmen bekommen:

1. Principal Zihn.
2. Quintaden Zihn Achtfußthon.
3. Felt Flött.
4. Quintt.
5. Discant Schwiegell.
6. Doppelter Zimmel.
7. Klein Gedackt.
8. Hohlflöte.
9. Geigenregial.
10. Krumpfhörner.

Zu diesen Stimmen Könne das Metall aus dem alten Wercks aufm berge gebraucht werden, denn dasselbe werck Sonst zu gar nichts mehr nutze ist, Kan auch mit guter Gelegenheit an das alte Werck gebracht werden.

Orgelmachers Vurschlagen
Heinrici Kum Peny.

Leider sind die von Heinrich Compenius geplanten Arbeiten nicht alle ausgeführt worden. Die Bauarbeiten in der Stadtkirche zogen sich sehr in die Länge. Der Orgelbauer brachte sich mehrmals beim Rat der Stadt in Erinnerung und gab das Versprechen ab, daß er nach erfolgtem Kirchenbau dem abgeschlossenen Gedinge Folge leisten wollte[2]. Doch als man ihn längere Zeit ohne Nachricht ließ, nahm er inzwischen andere Aufträge an, und zwar eine Erneuerung der Orgel in Schraplau für den Grafen Heinrich von Mansfeld, ferner Arbeiten in Schmiedeberg i. Vogtl., Lobenstein und Saalburg. Da ihn diese Werke sehr in Anspruch nahmen, war es ihm später nicht möglich, die Arbeiten in Schleiz rechtzeitig wieder aufzunehmen. Der Rat der Stadt war sehr ungehalten darüber und wollte mit einem anderen Orgelbauer einen neuen Vertrag abschließen. Heinrich war infolgedessen schwer gekränkt. Als ihm schließlich noch zu Ohren gekommen war, daß man ihm in Schleiz nachsagte, er hätte keine gute Arbeit geliefert, schrieb er dem Rat einen groben Brief.

[1] Vgl. Dingzettel vom 16. Mai 1599, Schleiz, Turmarchiv: V 3, S. 256. [2] V 3, S. 239/40.

Aus einem weiteren Schreiben vom 12. August 1599 geht hervor, daß er schon einen Teil der verlangten Arbeiten angefertigt hatte, nämlich das Rückpositiv, die Windladen und verschiedene Pfeifen. Doch mußte er seine Arbeit bei Beginn des Kirchenbaus einstellen. Er hatte sich schließlich mit dem Rat so überworfen, daß man auf die Vollendung seines Werkes verzichtete.

Einer durchgreifenden Ausbesserung unterzog Heinrich Compenius im Jahre 1616 die Merseburger Domorgel. Die Blasebälge dieses Orgelwerkes, das urkundlich zum ersten Male im Jahre 1595 bezeugt wird, waren sehr schadhaft geworden. Der Orgelbauer Joachim Zschoke aus Naumburg meinte, daß sie von Grund auf neu gemacht und ganz und gar mit neuem Leder überzogen werden müßten. Auch Heinrich hatte nach Besichtigung des Werkes den Domherren einen Kostenanschlag gemacht. Er forderte 110 Taler für 7 neue Blasebälge und für die Erneuerung der Windladen und Pfeifen. Die Domherren jedoch waren der Meinung, daß so viel nicht nötig und die Arbeit mit 30 Talern ausreichend bezahlt sei. Der Organist dagegen erklärte: Wenn die Bälge von neuem gemacht würden, bekäme die Orgel stärkeren Wind. Laden und Pfeifenwerk wären voller Staub, so daß Renovation hochnötig wäre, wo nicht Dissonanzen erfolgen sollten. Schließlich einigte man sich, daß Heinrich das Werk für 100 Taler ausbessern sollte. Das zu dieser Arbeit nötige Material wie Nägel, Leim, Leder und ein Gerüst wurde ihm geliefert. Daraufhin fertigte er sieben neue Blasebälge an und besserte die Windladen und die schadhaft gewordenen Pfeifen aus. Zugleich stimmte er das ganze Werk. Ende Oktober 1616 war er mit diesen Arbeiten fertig. Darüber berichtet der oben genannte Organist: „Befindet kein Defekt und wäre alles abgeredetermaßen verrichtet." Jedoch wird von dem Orgelbauer verlangt, daß er ein Jahr Gewähr für seine Arbeit leiste. Er erklärt sich bereit, „zuweilen nach dem neuen Stimmwerk zu sehen", und erinnert zugleich: „Es wäre sonsten bräuchlich, daß die große Pfeife mit Wein angefüllt und dem Orgelmacher verehrt würde. Begehre es nicht, wollten die Herrn ihm ein Faß Bier verehren." Darauf antwortete ihm der Dekan: „Seine Abfertigung soll er bekommen und möchte er ein Faß Bier an einem Ort auskosten, soll er bezahlt werden." Sein Sohn (der Name ist leider nicht erwähnt), erhielt zur Belohnung zwei Reichstaler, sein Geselle einen. Die Domherren zu Merseburg waren mit seinen Leistungen so zufrieden, daß sie ihm folgenden Empfehlungsbrief ausstellten:

„Wir Domprobst etc. der Bischöflichen Kirche allhier zu Merseburgk hiermit thuen kundt und bekennen, nachdem das Orgelwerk inn gedachter Kirchen nicht allein ann Blasbälgen ganz veraltert, sondern auch am Stimmwerg ziemlich falsch und schadhaftig sich ereignet undt wir dahero verursacht worden, solches Gott zu Ehren undt den Kirchen Ceremonien zur Zierde, wieder anrichten zu lassen. Das demnach wir hierauff dem Erbaren unndt Kunstreichen . . .? Heinrico Compenio, Churf. Erzbischöfl. Magdeb. Orgelmacher undt Bornmeister zu Hall auf vorgehende gehaltene Vergleichung dis Werk untergeben, welcher es auch mit neuen Blasbälgenn, an windtladen undt allenn Stimmwergk dermaßen wied(er) angerichtet, das es noch zur Zeit wiederumb ein bestendig undt reinen zusammen gestimbt Werck worden ist, Undt dieweil wir dann an seinen bey dieser Orgell angewanten Vorrichtungen, ein gutes Genügen gehabt, Er auch bei uns umb Glaubwürdigen schein angesucht, So haben wir ihm solchen desto weniger verweigern sollen. Gelangt derowegen an alle undt jede, so diesen unsern brief sehen

undt lesen oder hören unser hiermit bitten undt suchen. Sie wollten ihm, genannten Heinricken Compenium aufs beste Commendiret und befohlen sein lassen; undt ihm alle günstige beförderung bey Verfertigung solcher unndt dergleichen Orgellwerck auch sonsten allen guten Willen erzeigen unndt erweisen. Solches wird er mit dergleichen rühmlichen Treu unndt Fleiß verdienen. Unndt Wier seindt es auch umb einen jeden nach erforderung seines Standes unndt Gebühr zu verschulden jederzeit willig und gefließen.

Geschehen undt geben zu Merseburg, d. 14. Oktober 1616[1].

Die Magdeburger Domorgel

Im Magdeburger Dom soll schon im 12. Jahrhundert (etwa seit 1173) eine Orgel vorhanden gewesen sein. Seit dem Jahre 1361 ist von der „großen Orgel" die Rede. Ihre Mitwirkung bei Festlichkeiten wird mehrfach bezeugt, so beim Besuch Karls IV. im Jahre 1377 und bei der Einführung des Erzbischofs Ernst 1476[2]. Über die Beschaffenheit dieser Orgel berichtet Praetorius. Sie hatte nur 16 Manualtasten, welche so unförmig waren wie diejenigen der Halberstädter Domorgel, die im Syntagma II abgebildet sind. Zu diesem Werk gehörten 24 sehr primitive kleine Bälge nach Art der Schmiedebälge. Zu je zwei Bälgen wurde eine Person zum Treten gebraucht, so daß zwölf Kalkanten nötig waren. Die Disposition dieser Orgel hat Heinrich Compenius d. J. nach einer Besichtigung im Jahre 1604 aufgezeichnet[3]:

1. In dem Oberwerke

1. Principal ist nicht Chor Thon.
2. Subbaß pedaliter und manualiter ist Chor Thon.
3. Gedackt ist nicht Chor Thon.
4. Oktave an voriges Register ist nicht Chor Thon.
5. Grobgedackt 8 Fuß ist Chor Thon
6. Mixtur ist nicht Chor Thon.
7. Cimbel ist nicht Chor Thon.
8. Oktave 4′ ist Chor Thon.
9. und 10. zwei Stimmen zum Pedal, so nicht Chor Thon.

2. In der Brust

11. Ein Regal . . . . 8 Fuß
12. Ein Regal . . . . 4 Fuß
13. Ein Regal Baß.

3. Im Rück-Positiv

14. Principal . . 8 Fuß Chor Thon.
15. Quintadena . 8 Fuß Chor Thon.
16. Gedacktes . . 4 Fuß Chor Thon.
17. Mixtur . . . ist nicht Chor Thon.
18. Oktava . . . 4 Fuß ist nicht Chor Thon.
19. Klein Oktava 4 Fuß ist nicht Chor Thon.
20. Cimbel . . . ist nicht Chor Thon.
21. Regal . . . . ist nicht Chor Thon.

Das ist nicht mehr die Originaldisposition von 1361, zum mindesten die Regale stammen erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Diese Orgel war zu Compenius' Zeit längst veraltet, nicht nur in ihrer Disposition, die dem damaligen Klangideal nicht mehr entspricht, auch in ihren anderen Einrichtungen, Klaviaturen, Windladen, Blasebälgen usw. Zwar besaß der Magdeburger Dom noch eine zweite Orgel, welche nach Praetorius im Jahre 1536 von dem Mönch M. Michael, einem geschickten Orgelbauer, erbaut worden war. Aber auch sie war inzwischen baufällig geworden. Daher beschäftigte man sich im Domkapitel zu Magdeburg längere Zeit mit dem Plane einer neuen Orgel. So lesen wir z. B. in der Leichenpredigt des Dompredigers Sack für Johann v. Werder

[1] Copialbuch 1589—1623.
[2] Vgl. Dreyhaupt, Geschichte des Saalkreises I, S. 163/71.
[3] Kultusarchiv Magdeburg, Nr. 31.

(im Jahre 1572): „Do jm einmal 300 Thaler für eine Praebend geboten, hat er sie nicht annehmen wollen, weil man jhm aber dazu genötigt, hat ers angenommen un in die Kirchen zur Orgel gegeben.“

Aber erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts waren reichliche Mittel für den Bau einer neuen Orgel vorhanden. Es sollte ein besonders großes Werk werden. Das Domkapitel wandte sich an Heinrich Compenius d. J., der damals schon eine ziemliche Berühmtheit erlangt hatte. Am 20. März 1604 wurde das Gedinge mit ihm abgeschlossen. Daraus ist zu erkennen, daß eine sehr kostbare Orgel geliefert werden sollte. Der Preis betrug 2000 Taler. Dazu kommen aber noch 1400 Taler für den Bildschnitzer und Tischler und 800 Taler für den Maler. Wertvolles Material wurde verwendet, wie „halbgeschlagenes ungarisches Gold“ für die Prospektpfeifen im Oberwerk und Rückpositiv. Die übrigen Prospektpfeifen wurden aus „Hengster Zinn“ gefertigt. Für die Klaviere kam „klares Elfenbein“ zur Verwendung und Eichenholz für die Windladen. Die Orgel hatte allein 3014 Pfeifen ohne diejenigen, die zur Zierde dienten.

Die Arbeiten zogen sich fast zwei Jahre lang hin. Ende Dezember 1605 war das herrliche Werk beendet. Nach altem Brauch wurden Meister und Gesellen für ihre Arbeit durch Trinkgelder und neue Kleider belohnt. Die Abnahme der Orgel geschah durch den Organisten Isentraut aus Halle und durch die Organisten aus Egeln und Neustadt. Alle gaben Gutachten ab, die von der Vortrefflichkeit des Werkes zeugen.

Das Domkapitel war darauf bedacht, die Orgel möglichst lange in gutem Zustande zu erhalten. Sie sollte deshalb von einem Sachverständigen regelmäßig nachgesehen und ausgebessert werden. Heinrich Compenius selbst wurde zum Orgelrevisor für die neue Orgel und das kleinere ältere Werk ernannt. Außerdem erhielt er eine besondere Belohnung für seine hervorragende Arbeit: das Domkapitel verschrieb ihm ein Bornamt in Halle[1]. So wurde er Aufseher und Rechnungsführer einer Salzquelle. Dieses Amt wurde nur angesehenen Bürgern verliehen.

Die Magdeburger Compenius-Orgel hatte nach Praetorius folgende Disposition:

Im Oberwerk

1. Principal . . . . 16 Fuß
2. Principal Baß abgesondert . 16 Fuß
3. Principal großer Untersatz bis ins *F* von. . . . . . . 24 Fuß[2]
4. Zimbel mit 3 Pfeiffen.
5. Mixtur mit 12 und 15 Pfeiffen.
6. und 7. Quintadehn Untersatz mit ein abgesonderten Baß. 16 Fuß
8. und 9. große Octava . . . 8 Fuß mit eim abgesondertem Baß.
10. Große Quinta . . . . 6 Fuß
11. Klein Octava . . . . 4 Fuß
12. Grob Gedact . . . . 8 Fuß
13. Klein Gedact . . . . 4 Fuß
14. Klein Quint . . . . 3 Fuß
15. Nasatt . . . . 1 oder 3 Fuß
16. Nachthorn . . . . 4 Fuß

In der Brust

6 Stimmen

1. Principal . . . . 2 Fuß
2. Zimbel . . . . doppelt
3. Mixtur 6fach
4. Flachflöte . . . . 4 Fuß
5. Grob Messing Regal . . . . . 8 Fuß
6. Messing Regal singend . . . . 4 Fuß

[1] Halle gehörte zum Erzbistum Magdeburg.

[2] D. h. die Klaviatur beginnt nicht mit C^0, sondern mit F^0.

Im Rückpositiv

1.	Principal	8 Fuß
2.	Zimbel	doppelt
3.	Mixtur	3fach
4.	Rohrflöte	4 Fuß
5.	Quintadehn	8 Fuß
6.	Schwiegel	4 Fuß
7.	Octava	4 Fuß
8.	Gemsshorn	4 Fuß
9.	Quinta	3 Fuß
10.	Suiflöt	2 Fuß
11.	Gedact Quinta	3 Fuß
12.	Klein Gedact	2 Fuß
13.	Trommeten	8 Fuß
14.	Dulcian von Holz	16 Fuß

Zum Pedal auf beiden Seiten

1.	Posaun Baß	16 Fuß
2.	Klein Posaun Baß	8 Fuß
3.	Schallmey oder Cornet	4 Fuß
4.	Singend Cornet von Messing	2 Fuß
5.	Bauerflöt Baß	1 Fuß
6.	Nachthorn Baß	4 Fuß
7.	Zimbel Baß 3 Pfeiffen stark, Hinterm Werk stehet auf einer sonderlichen Lade	
8.	Gedacter Unterbaß	16 Fuß
9.	Groß Gemsshorn Baß	8 Fuß

Dazu sind im Dingzettel noch folgende Nebenregister verzeichnet:

1. Tremulant Ins Oberwerk Rückpositiv und alle Stimmen zu gebrauchen.
2. Vogelgesang.
3. Heer Trommel.
4. Ventil zu allen Laden.

Das ganze ist auf einem rauschenden Prinzipalklang aufgebaut, der sich in lückenloser Oktavenfolge fortsetzt:

Principal großer Untersatz	24′
Principalbaß	16′
Principal	16′
Principal	8′
Große Oktave	8′
Große Quinta	6′
Oktave	4′
Kleine Oktave	4′
Schwiegel[1]	4′
Quinta	3′
Kleine Quinta	3′
Sifflöte[2]	2′
Principal	2′

Nicht in so reicher Besetzung, aber auch in allen Größen ist die Familie der Gedackten dargestellt, und zwar folgendermaßen:

Gedackter Unterbaß	16′
Grob gedackt	8′
Klein Gedackt	4′
Gedackt Quinta	3′
Klein Gedackt	2′

Neben diesen beiden Registerarten sind andere Stimmen, die sonst von den Compenius bevorzugt wurden, weniger berücksichtigt, z. B. die Gemshörner, Nachthörner und Rohrflöten. Gerade diese Register ergeben sehr klangreiche und gegensätzliche Wirkungen. So fehlt trotz der großartig angelegten Prinzipalpyramide etwas von dem Klangfarbenreichtum, der so bezeichnend für den frühbarocken Orgeltyp ist. Orgelbaugeschichtlich interessant ist, daß hier zum ersten Male die Bezeichnung „Rohrflöte“ vorkommt.

Das Brustwerk zeigt in seiner Besetzung noch deutlich einen Zusammenhang mit dem mehrregistrigen Regalwerk, das nicht wie in seinem Anfangsstadium nur mit einer Zungenreihe besetzt wurde, sondern außer der 8′-Lage noch Labial- und Zungenstimmen in 4′- und 2′-Größe erhielt.

Auch die Besetzung des Pedals weist noch auf Zusammenhänge mit dem

[1] Echoform zum italienischen Prinzipal, doch enge Mensur und schmales Labium. Diese Stimme kommt häufig bei der Orgelbauerfamilie Compenius in 4′ Lage vor.

[2] Offen, weite Mensur, zum italienischen Prinzipal.

älteren Orgelbau hin. Es scheinen ihm nämlich die Prinzipalstimmen zu fehlen. Aber aus der Disposition des Oberwerkes ist zu entnehmen, daß dort tiefe Prinzipalstimmen mit eingegliedert sind. Ursprünglich war ja das Pedal nur an die Tasten des Manuals angehängt worden. Seine Entwicklung zur Selbständigkeit vollzog sich dann so, daß es Pfeifenreihen auf der Manuallade erhielt, die durch Ventile in zwei Abteilungen gegliedert worden war. Erst nach und nach erhielt das Pedal Stimmen auf eigener Lade. Im Barock kam es noch häufig vor, daß einzelne seiner Stimmen auf der Lade des Hauptwerkes standen. Dafür gibt Praetorius eine Reihe von Beispielen in seinen Dispositionen[1]. Diese mit dem Hauptwerk verbundenen Pedalstimmen pflegte man besonders zu bezeichnen, z. B. „Baß", „abgesonderter Baß", „großer Untersatz" oder „pedaliter". Die Stimmen Prinzipal großer Untersatz 24′ und Quintaden 16′ hatte der Orgelmeister durch die Pedaltasten mit den tiefer liegenden Ventilen des Hauptwerkes verbunden, worauf die Bezeichnung „Untersatz" hindeutet.

Die Magdeburger Domorgel war damals nicht nur wegen ihres rauschenden Klanges berühmt, sondern auch wegen der großartigen Anlage ihres Prospektes. Es war ein ungemein prächtiger Aufbau, welcher 42 lebensgroße Figuren enthielt, teils vergoldet, teils in leuchtenden Farben. Das ganze gliederte sich in mehrere Pfeifentürme. In der Mitte befand sich der hohe Baßturm, dem sich nach beiden Seiten je zwei kleinere terassenartig anschlossen. Alle sind mit reichen Bekrönungen geschmückt, deren Hauptzierde sehr schön geschnitzte, mit Instrumenten versehene Figuren bilden, so daß ein ganzes Orchester von Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten vertreten ist. Hauptsächlich sind es Engel, die hier musizieren. Besonders fallen die beiden Gestalten auf, die in den oberen Feldern der mittleren Türme stehen: König David mit der Harfe und König Salomo. Beide konnten die Köpfe hin und her drehen. Auch die beiden Laute spielenden Engel oben auf diesen Türmen waren beweglich. Sie konnten sich vollkommen herumdrehen. Die Trompeter auf der Bekrönung des hohen Baßturmes konnten ihre Instrumente an- und absetzen, die Engel auf dem Rückpositiv sich im Kreise herumdrehen und ihre Posaunen aus- und einziehen. Auf der äußersten Spitze des großen Baßturmes saß ein flügelschlagender Adler. Das war ein sehr beliebtes Motiv an Barockorgeln[2].

Das Gehäuse des Rückpositivs ist ebenso gegliedert, so daß es mit dem Hauptwerk ein einheitliches Ganzes bildet. Auf dem Mittelturm steht ein Engel, der den einzelnen Musikern dieses reich besetzten Orchesters den Takt angibt. Taktierende Engel wurden damals mit Vorliebe auf das Rückpositiv gestellt[3]. Den größten Eindruck von den Zierwerken dieses Prospektes machte aber der goldene Hahn, der auf dem Rückpositiv zu Füßen des taktierenden Engels saß, so daß er unten in der Kirche von jedermann gesehen werden konnte. Dieser Hahn konnte dreimal krähen und dabei mit den Flügeln schlagen. Er gehört, wie auch der Zimbelstern, zu den Zierarten des Orgelprospektes, die im Zusammenhang

---

[1] Vgl. Nr. VIII, XI (die 1576 von Hans Scherer erbaute Orgel in der Stadtkirche zu Bernau), S. 198, Nr. III.

[1] Vgl. die Orgel in der alten Garnisonkirche zu Berlin.

[3] Vgl. die Scherer-Orgel in Bernau 1573.

mit althergebrachten volkstümlichen Gebräuchen stehen, wie sie in Passions- und Mysterienspielen vorkommen.

Es war ein besonderes Erlebnis für jene Menschen, wenn die Figuren in Bewegung gesetzt wurden, was nur einmal im Jahre geschah, und zwar am Meßsonntage. Den Schluß dieses Schauspiels bildete stets das Krähen des goldenen Hahns. Niemand wußte, wie das zustande kam. Es geschah auf geheimnisvolle Weise: Hinter der Orgel ahmte es einer von den Stadtmusikanten auf dem bloßen Rohre der Oboe nach. Auch wie die Bewegung der einzelnen Figuren vor sich ging, war nicht allen Zuschauern bekannt. Sie wurden nicht durch Registerzüge in Bewegung gesetzt wie an manchen anderen Barockorgeln, sondern durch ein Ziehwerk mit Ketten, das von mehreren Menschen bedient werden mußte. Über zwei Jahrhunderte hindurch behielt man in Magdeburg diese Sitte bei, bis im Jahre 1830 das schöne Gehäuse bei einer Reparatur gänzlich beseitigt wurde und einem weniger geschmackvollen neugotischen weichen mußte.

Solange dieses Werk unter der Obhut seines Erbauers stand, blieb es von Fehlern und Mängeln frei. Gewissenhaft kam Heinrich Compenius den Pflichten seines Amtes als Orgelrevisor nach. Als die Stadt Magdeburg im dreißigjährigen Kriege im Mai 1631 fast völlig niederbrannte, wurde diese Orgel zwar vor der Zerstörung bewahrt, da der Dom zu den wenigen Gebäuden gehörte, die nicht vom Feuer ergriffen wurden. Doch hatten Plünderer sich der Orgel bemächtigt, eine große Anzahl Metallpfeifen verstümmelt und viele davon geraubt. Aus diesem Grunde fiel auch das Gutachten, das Arp Schnitger im Jahre 1699 über diese Orgel abgab, nicht günstig aus[1]. Doch hängen auch einige seiner Bemerkungen mit den inzwischen eingetretenen Wandlungen im Orgelbau und im Klangideal zusammen. So gibt Schnitger unter Nr. 2 seines Gutachtens an, daß „das Pfeiffwerk auf den neuen Wind voll eingerichtet und rein gestimmt werden soll". Es war jetzt durch die etwa 1667 von Chr. Förner erfundene Windwage eine genaue Messung der Dichte des Orgelwindes möglich geworden. Ein ziemlich niedriger Winddruck war daraufhin, vermutlich durch Werckmeister, festgesetzt worden. Arp Schnitger selbst gab seinen Orgeln einen Winddruck, der ihrer Größe entsprechend nicht weniger als 30° und nicht mehr als 36° betrug[2]. Ferner stellt Arp Schnitger fest, daß die Pedalrohrwerke „Posaune 16′, Trompete 8′, Trompete 4′ und Cornett 2′ alle unrichtig in der Mensur sind", und daß alle großen Pfeifen erneuert werden müssen, wozu „nach der jetzigen Art neue Mundstücke, Holzköpfe und Stimmkrücken erforderlich sind". Es ist hieraus zu ersehen, daß schon Ende des 17. Jahrhunderts das alte Schmettern und Schnarren der Trompeten und das Knastern der Posaunen durch verschiedene Mittel abgedämpft wurde. Durch engere Mensur und entsprechende Zungen, die nicht mehr so breit genommen wurden wie im Frühbarock, erzielte man mit weniger Winddruck einen leiseren Klang. Für die Aufsätze der Posaunen, die bis dahin aus Orgelmetall oder Messing gewesen waren, wählte man jetzt lieber Holz, denn man war allmählich von den

---

[1] Vgl. W. Strube, Arp Schnitger und die Mitteldeutsche Orgelkunst, Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, 8. Jahrgang 1930.

[2] Vgl. W. Rubardt, Arp Schnitger, Bericht über die Freiberger Orgeltagung 1928.

scharf kontrastierenden, hart nebeneinander gesetzten Klangfarben zu weicheren und mehr verschmelzenden übergegangen. Arp Schnitger fordert hier schon die Selbständigkeit des Pedals, er will die mit dem Hauptwerk auf einer Lade stehenden Pedalstimmen für sich auf eine besondere Lade gestellt haben. Damals begann man für sämtliche Pedalstimmen eigene Laden zu bauen. Zu den von Arp Schnitger angestrebten Änderungen ist es jedoch nicht gekommen. Die Dresdener Handschrift „Orgeldispositionen"[1], die etwa in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu setzen ist, bringt nur geringe Abweichungen von der Compenius-Disposition. Es können also bis zu dieser Zeit keine durchgreifenden Änderungen vorgenommen worden sein. Größere Ausbesserungen wurden erst um 1830 begonnen. Es wurde sogar damals noch „der grandiose Klang" dieser Orgel gerühmt. Aber dann fiel auch sie einem Zeitgeist zum Opfer, der für die Schönheiten des frühbarocken Orgelklanges kein Verständnis hatte. Ein vollständiger Neubau erfolgte 1856 durch A. Reubke.

Einige Stimmen aus der alten Compenius-Orgel hat dieser Orgelbauer für die von ihm 1859 erbaute Orgel in der Martinikirche zu Croppenstedt verwendet, wo sie heute noch erhalten sind und durch die eigenartige Schönheit ihres Klanges besonders auffallen. Es sind folgende Register:

1. Gedackt 8'. Croppenstedt: I. Manual. Magdeburger Domorgel: Oberwerk.

C—H Tannenholz, geleimte Vorschläge, ab *c* Zinn, belederte Kapseln. 1/4 labiert und fast 1/3 aufgeschnitten, im Ton rund und eigenartig füllend.

Mensur:	c	c'	c^2	c^3
	88	58	30	17

2. Gedackt 8'. Croppenstedt: I. Manual. Magdeburger Domorgel: Rückpositiv, Quintadehna 8'.

C—H Tannenholz und Eichenholz mit geleimten Vorschlägen, c—f^3, aus Zinn und Quintadena-Mensur. Ton eigenartig färbend und gläsern bizarr quintierend, 1/4 labiert und gut 1/4 aufgeschnitten.

Mensur:	c	c^1	c^2	c^3
	54	35	19	12

3. Rohrflöte 4'. Croppenstedt: I. Manual. Magdeburger Domorgel: Rückpositiv.

Ganz aus Zinn mit belederten Kapseln. *C—Gis* gedackt ohne Röhrchen, *A—h* mit einwärtsgehenden Röhrchen, Fortsetzung mit auswärtsgehenden Röhrchen. Diskantpfeifen 1/3 konisch. Rohrdurchmesser, Rohrlänge-Pfeifendurchmesser 1/4 labiert und fast 1/3 aufgeschnitten. Eigenartiger hellfüllender Ton von ganz besonderer Qualität.

Mensur:	C	c	c^1	c^2	c^3
	72	49	30	18	10
Lippen:	60	42	27	17	9
Aufschnitt:	29	12	9	5	3

Das jetzige Werk wurde 1906 von Röver erbaut (100 Register). Von dem großen, einst so herrlichen Orgelwerk des Heinrich Compenius ist heute mit Ausnahme der oben erwähnten Stimmen nichts weiter erhalten als einige spärliche Reste des Prospektes, die im Dommuseum zu Magdeburg liegen, darunter auch der Hahn und zwei Prospektpfeifen, die unter Nr. 257/276 in der ehemals Heyerschen, jetzt Leipziger Musikinstrumentensammlung aufbewahrt werden.

---

[1] Neudruck: Paul Smets, Die Dresdner Handschrift Orgeldispositionen, Kassel 1931.

Die Orgel im Kloster zu Riddagshausen

Weder im Landeshauptarchiv Wolfenbüttel noch in Riddagshausen selbst waren irgendwelche Nachrichten über den Bau dieser Orgel aufzutreiben. So bleibt für ihre Beschreibung nur die von Praetorius überlieferte Disposition:

Orgel im Kloster Riddageshausen

von 31 Stimmen, welche der jetzige Abt, Herr Heinricus, durch den Fürstl. Erzbischoffl. Magdeb. Orgelmacher Heinricum Compenium verfertigen lassen.

Im Oberwerk

11 Stimmen.

1. Principal von reinem Zinn, etwas weiter Mensur . . . 8′
2. Große Rohrflöt durchs ganze Manual . 16′
3. Abgesonderter Baß im Pedal allein von vorgedachter Rohrflöt . . . 16′
4. Gedacte Rohrflöt lieblich uff . . . 8′
5. Groß Gemshorn . . . 8′
6. Octava . . . 4′
7. Spitzflöt oder Flachflöt . . . 4′
8. Quinta scharf . . . 3′
9. Querflöt lieblich . . . 3′
10. Mixtur unten 5fach, mitten 6, oben 8fach, die größte von 4 Füßen.
11. (fehlt).

In der Brust

4 Stimmen mit einem Abzuge.

12. Blockflötlin . . . 2′
13. Nachthorn . . . 4′
14. Rancket oder Krumbhorn . . . 8′
15. Geigend Regälchen . . . 4′

Rückpositiv

10 Stimmen.

16. Principal . . . 4′
17. Quintadena . . . 8′
18. Groß hölzern Gedact . . . 8′
19. Rohrflötlin . . . 4′
20. Gemshörnlin . . . 2′
21. Nasat . . . $1^1/_2$′
22. Siflöt . . . 1′
23. Zimbeln einfach gar klein.
24. Trommeten gedämpft . . . 8′
25. Sorduen von Holz Dolcianenart . . . 16′

Pedal-Bässe

26. Ein starker offner untersatzter Sub-Baß von Holz . . . 16′
27. Jula . . . 8′
28. Nachthorn oder Bauerbäßlein . 2′ oder 1′
29. Starker Posaunen-Baß . . . 16′
30. Posaun oder Trommet . . . 8′
31. Singend Cornett-Bäßlein . . . 2′

Summa 31 Stimmen.

Ueber diese

1. Zimbelglöcklein mit eim Stern
2. Trummel
3. Vogelgesang

Vier Ventile: 1. Zum Oberwerk, 2. Brust, 3. Rückpositiv, 4. Pedal

1. Tremulant zum ganzen Werk.
2. Bocktremulant zum Rückpositiv allein, und daß die Regal und Schnarrwerke auch zum Tremulanten gebraucht werden können.

1. Koppel zum Rückpositiv und Pedal.
2. Spaenbälge stark und wolverwart. Mit einer doppelten Windladen neuer Invention, da die Ventile sich voneinander kehren, damit man zu allen Sachen mit dem Gesichte reichen und sehen kann.

Pedal-Clavir

Fis Gis
D E B cis dis fis gis b cis
CF G A Hc d ef g ahc̄ d̄ē

Aus der Disposition lassen sich folgende Klangpyramiden herausschneiden:

Principale

Subbaß, weite Mensur . . . 16′
Principal weite Mensur . . . 8′
Jula[1] . . . 8′
Principal . . . 4′
Octava . . . 4′
Quinta . . . 8′
Sifflöte weite Mensur . . . 1′

[1] Dieses Register gehört zum Prinzipal, und zwar zur engmensurierten Gruppe. In der Dresdener Handschrift „Orgeldispositionen" ist folgendes darüber vermerkt: „Jula 8′ ist ein offenes, eng mensuriertes und scharf intoniertes Stimmwerk, wegen seiner Enge zwar lieblich, aber nicht durchdringend. Dieses Register kommt noch in der von Scherer erbauten Orgel zu Bernau vor. Dort ist es die Quinte $5^1/_3''$ von dem großen Principal." Vgl. Praetorius, S. 176f.

Gemshörner	
Groß Gemshorn	8′
Spitzflöte	4′
Gemshorn	2′

Rohrflöten	
Große Rohrflöte	16′
Gedackte Rohrflöte	8′
Rohrflöte	4′

Nachthörner	
Nachthorn	4′
Nachthorn	2′
Nasat	$1^1/_2$′
Bauerbäßlein	1′

Gedackte	
Quintaden	8′
Groß hölzern gedackt	8′

Flöten	
Querflöte	3′
Blockflöte	2′

Solostimmen	
Trommeten	8′
Posaune	8′
Posaunenbaß	16′
Sordun	16′
Rankett oder Krumhorn	8′
Geigend Regälchen	4′
Singend Cornettbaß	2′

Zum Prinzipalklang treten noch einige Registergruppen hinzu, die sich durch ihre sehr ausgeprägten Klangfarben scharf voneinander unterscheiden. Solcher Klangfarbenreichtum war bisher von Heinrich Compenius noch nicht entwickelt worden. Er scheint hier von seinem Bruder Esaias beeinflußt zu sein, ebenso in der Verwendung des weitmensurierten italienischen Prinzipals und in den feinen Klangunterschieden innerhalb einer Registerart. Hierzu kommt eine Fülle von Solostimmen. Dabei zeigt sich eine besondere Vorliebe für gewisse Charakterstimmen, so besetzte er z. B. das Brustwerk gern mit einer 8- und 4füßigen Regalart, das Rückpositiv mit einer gedämpften Trompete und einer Dulcianart mit konischem Untersatz. Die Hauptsolostimme des Pedals ist für ihn die Posaune in 8′- oder 16′-Lage. Von den hohen Pedalstimmen bevorzugt er Singend Cornettbäßlein 2′, worunter die hohe Pedallage der Trompete zu verstehen ist.

Als Nebenregister werden hier verwendet: Zimbelstern, Vogelgesang, Trummel und Tremulant. Das Zimbelglöcklein bestand aus einzelnen kleinen Glocken, die harmonisch nicht zusammenpassen, wodurch ein schwirrendes Klingen entstand. Das ergab mit den Schnarrwerken die eigenartigsten Klangmischungen. Das Register stand mit einem am Prospekt angebrachten Stern in Verbindung. Wurde dieser durch eine Art Windrad in Drehung versetzt, so erklangen zugleich auch die Glöckchen. Hier besteht ein Zusammenhang mit den mittelalterlichen Schellenrädern, die an hohen Festtagen in der Kirche zum Erklingen gebracht wurden. Der Zimbelstern wurde zum Symbol für Weihnachten, für den Stern von Bethlehem. — Das Register Vogelgesang, welches das Zwitschern der Vögel nachahmen soll, war folgendermaßen beschaffen: einige hohe offene Pfeifen ragten mit ihrer unteren Hälfte in ein Gefäß mit Wasser hinein; beim Anblasen der Pfeifen entstehen Töne von wechselnder Höhe, da die Flüssigkeit durch den Winddruck dauernd in Schwankungen versetzt wird. — Die Eigenart der Trummel bestand darin, daß einige Labialpfeifen der 16′-Oktave, die sich in der Tonhöhe nur wenig unterschieden, zu gleicher Zeit erklangen, wodurch ein dumpfes, dem Wirbeln der Trommeln ähnliches Rasseln entstand.

Für jede Lade ist in dieser Orgel ein Ventil vorgesehen, was bei größeren Orgel-

werken etwa vom 15. Jahrhundert an[1] häufig vorkam. Es diente dazu, großen Windverbrauch zu vermeiden. Wurde z. B. nicht auf allen Klavieren gespielt, so konnte verhindert werden, daß der Wind unnötig in alle Laden drang. Machte sich ein Durchstechen oder Heulen bemerkbar, so konnte es durch ein solches Ventil abgestellt werden. Praetorius schätzte diese Ventile sehr: „Es gefällt mir auch gar wol, daß man zu einer jeden Laden ein absonderlich Ventil macht, damit 1. nicht ein jeder so uff die Orgel gelaufen kömpt, wisse sich drein finden könne, ob er gleich die Register ziehet. 2. Daß der Wind nicht sobald alle Laden erfüllet, wenn man nicht auf allen Klavieren schlagen will“[2].

Zum Rückpositiv und Pedal ist je eine Koppel vorgesehen. Manualkoppeln wirkten damals auf das Hauptwerk, so daß hier eine Koppelung des Rückpositivs an das Oberwerk möglich war, wodurch auch die Schnarrwerke vom Rückpositiv mit in das rohrwerklose Oberwerk hinübergenommen werden konnten. Wurde das Pedal an das Oberwerk gekoppelt, so waren auch dadurch verschiedene Möglichkeiten zu mannigfachen Klangmischungen gegeben.

Heinrich Compenius wendet hier Bälge mit mehreren gleichmäßigen Falten an, um eine regelmäßige Zufuhr des Windes zu erzielen. Für die Windladen wählt er eine in jener Zeit noch neue Form: die Schleiflade. Er hatte sie so gebaut, daß die Ventile nicht zu eng nebeneinander standen, daher war die Lade innen geräumig genug, so daß man bequem hineinreichen konnte, falls sich Fehler oder Mängel an den Federn, Ventilen und Pulpeten einstellten. Diese Windladen waren nicht mit Leder verleimt, so daß man sie hätte aufreißen müssen, wenn man das Innere besehen wollte, sondern sie waren mit eisernen Klammern verschlossen. So konnte man sie jederzeit ohne große Mühe öffnen.

Im Pedalklavier sind wie in der Bückeburger Orgel die beiden tiefsten Obertasten gespalten, um *Fis* und *Gis* zu erhalten. Durchgesetzt hat sich diese Art des Pedalklaviers nicht. Sie mag für den Spieler zu vielen Verwirrungen Anlaß gegeben haben. Werckmeister hat sie ganz entschieden abgelehnt, denn „dieses ist ganz wieder die Natur eines Claviers und macht sonderliche Arbeit im Exercitio. Jedoch habe ich noch keinen gesehen, der in der Geschwindigkeit in der untersten Oktave das thun können, was er in anderen Oktaven vermöcht“[3].

Die Orgel in der Stadtkirche zu Markranstädt

Die Stadtkirche zu Markranstädt bei Leipzig besaß seit 1525 eine Orgel. Mit der Zeit war dieses Werk so baufällig geworden, daß Ausbesserungen oder Erneuerungen keinen Zweck mehr gehabt hätten. Der Rat zu Markranstädt beschloß daher, eine neue Orgel bauen zu lassen, setzte sich mit Heinrich Compenius d. J. in Verbindung und schloß am 7. Mai 1617 das Gedinge mit ihm[4]. Darin verpflichtete sich der Orgelbauer, „eine neue Orgel dergestalt zu verfertigen, mit einem ziehr-

[1] Vgl. den Hagenauer Orgelvertrag, abgedr. bei Vogeleis, Bausteine zur Gesch. d. Musik und des Theaters im Elsaß. [2] Vgl. Synt. II, S. 202. [3] Vgl. Erweiterte und vermehrte Orgelprobe, Quedlinburg 1698; vgl. a. G. Kinsky, Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten, ZMW II, S. 72. [4] Akten des Rates zu Markranstädt, Alte Nr. XII, 91, jetzige Nr. Abt. VIII, Abschn. 1 No. 1 „Acta hießigen Orgel Baues de Anno 1617 (et) Anno 1688 betr.“ — Freundliche Vermittlung von Herrn Dr. Paul Rubardt (Leipzig).

lichen Geheus, Samptt dem Rückpositiv von (uff?) größe ahn der Breitte, Höhe und Länge, wie das Schloßwergk zue Halle, daß das *F* Im wergke, So wohl im Rügk Positieff im Principal soll die größte praestanten Pfeiffe sein, Undt das *C. D.* undt *E* Inwendigk gesetzt werdenn, damidt das Geheuse nicht so gahr groß zu verfertigen".

Als Stimmen werden verzeichnet:

1. Principal Chormessigk von *C* bis c^3 vonn . . . . 8 Fuß Thon
2. Octava vonn. . . . . 4 Fuß
3. Grob gedackt vonn . . . . 8 Fuß
4. Rohrflöte vonn. . . . . . . 4 Fuß
5. Quinta vonn . . . . 3 Fuß
6. Gemshorn vonn . . . . . . 2 Fuß
7. Mixtur, Unten vierfach, Undt oben fünf fach.
8. Grobe Cymbel So gedoppelt.
9. Sub-Baß, So getheilet, Uf den Seiten nebenn dem Clavier Stehen soll, Undt mit Subtilen Gittern vermacht von . 16 Fuß
11. Cornett Baß von. . . . . . 2 Fuß
12. Cymbel Baß.
13. Bauerflöten Baß.
    Vogell gesangk.
    Trummel.
    Tremulant durch alle Stimmen Im wergk, so wohll Im Rügk Positieff.

(später hinzugefügt.) die Posaunen Stimmen die sonderlich verrechnet werden mit 10 Thaler.

Ihm Rugk Positieff, sollen ahn Stimmen sein wie volgett.

1. Principal vonn. . . . . . . 4 Fußthon
2. Quintadena vonn. . . . . . 8 Fuß
3. gedackt vonn . . . . 4 Fuß
4. Cymbel so gedoppelt.
5. waldt flötte von . . . . . . 1 fußthon
6. gedempfft Regall vonn . . . 8 Fuß

Zu diesem Werke sollte der Orgelbauer drei gute Spanbälge anfertigen, von denen jeder 4 Ellen lang und $1^1/_2$ breit sein sollte. Der Preis der Orgel betrug 420 Gulden. Davon erhielt Heinrich Compenius zunächst 120 Gulden als Anzahlung. Von dem Rest hat er laut Quittungen folgende Beträge bekommen: 50 Gulden am Montag nach Petri-Pauli 1617, 100 Gulden am Montag nach Advent 1617; 55 Gulden 5 gr. und 44 Gulden 16 gr. wurden am 21. April 1618 nach Leipzig an den Händler Peter Heintze überwiesen. Sollte, so heißt es weiter in dem Vertrag, „Herr Compenius nach Gotteswillen durch langwierige Krankheit oder Absterben davon abgehalten werden, wil er hiermit schuldigk sein, auch zugesagt, dieses verdingete Orgelwergk durch seinen Sohn Esaiam In volkömlichen Standt bringen zu lassen."

Die Orgel wurde nebst dem neuen Sängerchor über der Sakristei, wo später die Ratskapelle angebracht war, aufgestellt. Sie war von Georg Voigt, dessen Name am Rückpositiv stand, gemalt worden. Da der Raum für das Werk nur klein war, mußte der Orgelmacher Mittel und Wege finden, um die größten Pfeifen unterzubringen. Er stellte deshalb die Pfeifen auf *C*, *D* und *E* nicht vorn im Prospekt auf, sondern im Inneren der Orgel. Dadurch sparte er Platz für das Gehäuse. Aus dem gleichen Grunde wurden die zum Prinzipal gehörenden Pfeifen vorn auf die Lade gestellt und nicht in den Prospekt hineingebracht.

Mit Rücksicht auf den geringen Platz konnte das Pedal hier keine selbständige Lade erhalten. Es stand zum Teil an beiden Seiten des Werkes in vergitterten Schränken und zum Teil auf der Lade des Werkes, die deshalb mit doppelten Ventilen und Schleifen versehen werden mußte, von denen eine Reihe mit der Manualklaviatur, die andere mit der Pedalklaviatur verbunden war. Der Umfang des Pedals reichte von *C*—*d*. Vermutlich hatte es auch kurze Oktave. Oberwerk

und Rückpositiv beginnen erst mit dem *F*. Als Material für die Klaviere wurde Buchsbaum verwendet, was haltbar war und gut aussah.

Die Disposition bringt zu den beiden Grundklängen der Prinzipale und Gedackten außer den Solostimmen Dulcianbaß 16′, Posaune (8)? und Cornettbaß 2′ einige Labialregister in hoher Lage: Rohrflöte 4′, Gemshorn 2′, Bauerflötenbaß (2′?), Waldflöte 1′. Praetorius schrieb gerade den hohen Lagen dieser Register intensive, aber zugleich schöne Klangwirkungen zu. Nach seiner Meinung gehört Gemshorn 2′ „mehr ins Rückpositiv und in klein Oktaven Principal Werklein, als im großen. Jedoch kann sie von andern und großen Dispositionen auch nicht ausgeschlossen sein; denn sie daselbst eben so wol eine liebliche Art im Manual, und auch ein schönen Baß im Pedal zum Choral zu gebrauchen gibt, und sich gar vernehmlich und eigentlich (= eigentümlich, eigenartig) hören läßt“[1]. Von ähnlicher Wirkung muß auch das Register Bauerflötenbaß 2′ gewesen sein, welches Heinrich Compenius nach Rohrflötenart konstruierte. Darüber schreibt Praetorius: „Es gibt auch keine Art Stimmwerk (Rohrflöte) ein besser Bauerflöt-Bäßlein als diese; denn sie gar eigentlich solchen Klang, als wenn einer mit dem Munde pfiffe, in der Höhe in sich hat, und dasselbige wegen des aufgesetzten Röhrleins“[2]. Die Waldflöte, die zur Hohlflötenart gehörte, fiel auf durch ihren runden und füllenden Ton, der einmal durch die Weitenmaße bedingt war, die sich dem italienischen Prinzipal nähern, dann durch das breite Labium. Außerdem hatte auch die konische Bauart — der obere Durchmesser betrug zwei Drittel des unteren — Einfluß auf diese Klangwirkung.

Esaias Compenius II hat nach dem 1631 erfolgten Tode seines Vaters das Werk noch einmal besichtigt. Sein Urteil über den damaligen Zustand der Orgel lautete:

„Weill nach Absterben meines Vaters selich: von dem Herrn Pfarr, wie auch von E. E. Rath alhier zue Markramstädt von mir ist begehret worden, die Orgel durchzuschlagen und sehen, ob etwa Defecta vorhanden, so habe ich sie zwar nicht gänzlich rein, sondern etliche, wie sie folgen werden, gefunden:

Im Oberwerk		Im Rückpositiv	
quinta	(*dis*)	Principal	*dis A*
Sedetz	*f′*	Zimbeln	c^3 *C.A″*
Zimbeln	*b′*		

Es fällt auf, daß es sich hier fast ausschließlich um gemischte Stimmen handelt, die Unreinheiten aufwiesen. Bei der ungleichschwebenden Temperatur war es besonders schwierig, sie einigermaßen rein zu erhalten. Selbst Werckmeister gibt das zu; nach seiner Meinung konnte man selten Orgelwerke finden, in denen alle Oktaven im Klavier rein sind, geschweige denn in den Mixturen[3]. Nach und nach stellten sich dann allerlei Fehler und Mängel an der Orgel ein, zumal da im dreißigjährigen Kriege sich niemand um das Werk kümmern konnte. Auch von den Gliedern der Orgelbauerfamilie Compenius ist niemand mehr aus Halle zur Besichtigung nach Markranstädt gekommen. So kam es, daß die Orgel schließlich sehr der Ausbesserung bedurfte und sich im Jahre 1660 der Schulmeister und Organist beschwerte: „Zur Nachricht auffgesetzt, wann etwan heut oder Morgen sich

[1] Organographia S. 134. [2] Ebenda S. 141.

[3] Werckmeister, Erweiterte und vermehrte Orgelprobe, 1698, S. 32.

etliche Kläglinge möchten finden, so davon zu Indicieren wolten wüssen auch gar sagen der Organist war schult daran, so würde man ihnen können zur Antwortt geben Nein, wo aber ich sie kann zurechtbringen, will ichs wüllig und gern thun. Christian Pezsch, Schulm. undt Organist zu Marckramstädt Anno 1660."

Die Orgel in der Ägidienkirche zu Oschatz (seit 1744 in Nossen)

Die Orgel in der Ägidienkirche zu Oschatz ist eines der letzten Werke von Heinrich Compenius d. J. Man nimmt 1627 als das Jahr ihrer Erbauung an. Die einzige Nachricht von ihr war bisher nur in den von Cornelius Gurlitt bearbeiteten „Bau- und Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen" zu finden. Dieser Bericht lautet: „Ägidienkirche zu Oschatz. Die erste Orgel fertigte 1493 Orgelbauer Caspar (Koler?) aus Dresden, die zweite Johann Beck aus Großenhain 1555/56, die dritte für 550 fl. Heinrich Compenius, sie kam 1744 in die Kirche zu Nossen für 170 Taler"[1].

In Oschatz befinden sich weder im Ratsarchiv noch im Pfarrarchiv Akten über den Bau dieser Orgel. Auch in Nossen blieben die Forschungen zunächst ohne Erfolg[2]. Nicht einmal in den vorhandenen Kassebüchern von 1744—1745 fand sich etwas über die Aufstellung der Orgel im Jahre 1744. Schließlich aber entdeckte Herr Schulleiter Berger im Nossener Stadtarchiv die Orgeldisposition in einem Aktenband „Allgemeine Kirchensachen, ergangen 1677—1796":

Disposition
der in der Stadt-Kirchen zu Oschatz sich befindenden Orgel

Im Hauptmanual

1. Principal . .	4 Fuß in Prospekt von Zin	
2. Subbaß . . .	16 Fuß von holtz	
3. Principal . .	8 Fuß, bis ins *G* gedackt von Metall	
4. Flaute major . .	8 Fuß	
5. Rohr Flötenquinta	6 Fuß	
6. Rohr Flöte . . .	4 Fuß	
7. Mixtur	4 Fuß	
8. Quinta	3 Fuß	
9. Octava	2 Fuß	(von Metall)
10. Zimbel	2fach	
11. Blockflöte	2 Fuß	

Im Brust Werke

12. Regal	8 Fuß	(von Messing)
13. Singe-Regal . . .	8 Fuß	

Diese beyden Register werden durch das Oberwerk mit tractiret.

Im Rückpositiv

1. Principal . .	2 Fuß in Prospekt von Zin	
2. Flaute major.	8 Fuß von Holtz	
3. Quintatena .	8 Fuß	
4. Trompete . .	8 Fuß	
5. Flaute minor	4 Fuß	(von Metall)
6. Gemshorn . .	2 Fuß	
7. Rohrquinte .	$1^1/_2$ Fuß	
8. Sifflonit . . .	1 Fuß	
9. Zimbel . . .	hierzu 2 Zimbel Sterne a 4 Chor	

Im Pedal

1. Posaune Baß . .	16 Fuß	(von Metall)
2. Subbaß	16 Fuß	
3. Dulcian	16 Fuß	(von Holtz)
4. Trompeten Baß .	8 Fuß	(von Metall)
5. Cornett Baß . . .	4 Fuß	

Hierzu:
Vogelsang und Tremulant

Die Clavire mit Elfenbeinernem, die Semitonia aber mit Schwarzebenem Holtz Platten beleget.

Extrahiret Oschatz, am 7. Aprill 1744

I. A. Lamprecht Organist allda.

---

[1] Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 28, S. 29, Amtshauptmannschaft Oschatz, 2. Teil.

[2] Nach freundlicher Nachricht der Herren Kantor Lachmann und Pfarrer Kohl in Nossen.

Es scheint in der Zwischenzeit wenig an dieser Orgel geändert worden zu sein, denn die Disposition von 1744 trägt noch deutliche Merkmale der Bauweise des Meisters Heinrich Compenius. Die Besetzung der einzelnen Klaviere weist Ähnlichkeit mit seinen anderen Werken auf. So bringt das Hauptwerk auch hier einen großen Prinzipalchor, zu dem einige Labialstimmen von besonderer Klangeigentümlichkeit hinzutreten, nämlich die Rohrflöten und die Blockflöten[1]. Die Disposition des Brustwerkes weist noch deutlich auf die Herkunft aus dem Regal hin. Da es an das Hauptwerk gekoppelt werden kann, so erhält dieses ganz rohrwerklose Klavier durch die Schnarrwerke eine sehr schöne Verstärkung. Der Meister pflegte das Brustwerk gern mit zwei Regalarten zu besetzen[1]. Das Messingregal besaß einen kurzen, engen Becher, der nicht gedeckt war. Daher war der Klang grell, obertönig und schnarrend. Die zweite Art, die hier durch die Bezeichnung „Singend Regal" gekennzeichnet ist, war auch engmensuriert, aber gedackt. Daher war sie im Klange dünn und nicht so schrill, wie die erste Art. Das Rückpositiv ist ähnlich besetzt wie in der Magdeburger Domorgel und der Klosterorgel zu Riddagshausen. Zu einem kleinen Prinzipalchor — Flaute major 8', Flaute minor 4', Prinzipal 2', Sifflöte 1' — kommen wie im Hauptwerk verschiedene Labialstimmen mit eigenartigen Klangfarben — Rohrquinte $1^1/_2$' und Gemshorn 2'. Von den Solostimmen erzielte Trompete 8' die beste Wirkung im Rückpositiv.

Die Disposition des Pedals scheint nicht mehr die ursprüngliche zu sein. Auffallend ist, daß hier die 16füßigen Register überwiegen, während die höheren Lagen kaum berücksichtigt sind. Wahrscheinlich sind Stimmen wie Nachthorn 4', Bauerbäßlein 2' oder 1', Singend Cornettbäßlein 2' bei Erneuerungsarbeiten entfernt worden, da man ihnen im Spätbarock keine Beachtung mehr schenkte.

Auch in dieser Disposition zeigt sich die für die Orgelbauerfamilie Compenius typische Aufteilung des Prinzipals in die zwei gegensätzlich gerichteten Gruppen des deutschen und des italienischen Prinzipals. Hier ist es die Flaute major, die dem Prinzipal gegenübergestellt wird. Sie gehört zu dessen Echoformen. Die Bezeichnung Flaute major kannte man zur Zeit der Compenius noch nicht. Sie stammt erst aus dem 18. Jahrhundert. Früher hieß dieses Register „hölzern Prinzipal". Es gehört zu den ersten Registern, für die man Holz verwendete, damit der Klang an Schärfe verlor, abgerundeter und weicher wurde[3]. Praetorius stellte sogar eine Verwandtschaft dieses Registers mit der Blockflöte fest, es ist nach seiner Bezeichnung „eng und lieblich", von gar enger Mensur auf „rechte Blockflötenart". So kam es, daß dieses Register in Norddeutschland öfter auch unter diesem Namen verwendet wurde, wofür man schließlich den Namen „Flöte" einsetzte. Dem Sprachgebrauch der einzelnen Stilrichtungen entsprechend nannte man dann dieses Register „Flötenprinzipal, Prinzipalflöte, Oktavflöte" und in den tiefen Lagen auch „Flaute major".

Die Akten im Pfarrarchiv zu Nossen berichten von Ausbesserungen und Änderungen, die um 1750 durch den Orgelbauer Martini aus Friedrichstadt bei Dresden

---

[1] Statt der letzteren auch manchmal die Querflöten, vgl. die Orgeln im Magdeburger Dom und im Kloster Riddagshausen.

[2] Vgl. Magdeburger Domorgel.

[3] Vgl. hier im Rückpositiv: Flaute major von Holz.

und 1800 von Knoblauch aus Halle vorgenommen wurden. Leider ist nichts genaueres über die Art dieser Arbeiten angegeben. Mehrfach hatte die Stadt Nossen auch mit Silbermann verhandelt. Doch stellte dieser Meister zu hohe Forderungen, so daß man von ihm absah. Um 1808 soll die Orgel weder im Chor- noch im Kammerton gestanden haben, ja, sie war sogar noch tiefer als Kammerton. Damals wurde sie von Knoblauch auf Kammerton gebracht. 23 Register werden von diesem Orgelbauer erwähnt, leider nicht aufgezählt. Inwieweit nun an dieser Orgel seit 1744 Veränderungen vorgenommen worden sind, davon mag ihre letzte Disposition zeugen:

Hauptwerk

Bordun	16′
Spitzflöte	4′ (sehr weich)
Oktave	2′ (H. C.)
Mixtur	4fach (H. C.)
Gedackt	8′
Gambe	8′
Quinte	3′ (H. C.)
Principal	8′ (H. C.)
Oktave	4′ Terz $1^3/_5$

Oberwerk

Quintatön	8′ (H. C.)
Gedackt	4′
Cornett	4fach auf *c* beginnend
Principal	4′
Rohrflöte	8′
Oktave	2′
Fugara	8′
Flöte	8′ (H. C.)

Pedal

Posaunenbaß	16′ (H. C.)
Violonbaß	16′
Principalbaß	8′
Subbaß	16′ (H. C.)

Die Klaviatur war bestimmt alt, sie reichte von *C* (ohne das tiefe *Cis*) bis d^3 im Manual, bis d^1 im Pedal.

Dieses Werk ist Anfang Oktober 1935 abgerissen worden. Eine neue Orgel mit 30 Stimmen und drei Manualen wird unter Verwendung eines großen Teils der alten Pfeifen von der Firma Eule (Bautzen) gebaut.

Johann Heinrich Compenius

Die Orgel in der Moritzkirche zu Halle

Bisher war die Ansicht weit verbreitet, die Orgel in der Moritzkirche zu Halle, welche im Jahre 1625 durch Samuel Scheidt begutachtet wurde, sei ein Werk von Heinrich Compenius d. J. gewesen[1], obgleich in den zuverlässigen Darstellungen M. Seifferts[2] und A. Werners[3] nach den einzigen authentischen Quellen[4] Johann Compenius als Erbauer dieser Orgel genannt wird. Man sprach oft nur von dem Orgelmacher Heinrich Compenius aus Halle, ohne zu wissen, daß mehrere Glieder dieser Familie dort ansässig waren[5]. Ein noch größerer Irrtum hatte sich verbreitet durch L. Kümmerle, welcher in seiner „Enzyklopädie der evangelischen

---

1 W. Strube, Berühmte Orgelbauer und ihre Werke, Musik und Kirche, 1, 1929, S. 118.

2 J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, VfMW VII, 1891, S. 189.

3 Samuel und Gottfried Scheidt, SIMG 1900, S. 423.

4 J. Dreyhaupt, Beschreibung des Saalkreises, Halle 1, Halle 1755, S. 1084, und Senff, Orgelpredigt, Halle 1784.

5 Heinrich d. J., Esaias II, Ludwig und Johann Heinrich. Vgl. auch H. Mund, Historische Nachrichten über die Kirchenorgeln in Halle, 1908.

Kirchenmusik", 1888, Bd. 1, S. 287, die genannte Orgel dem berühmten Esaias Compenius zuschrieb, der doch schon 1617 verstorben war. Auch Esaias II kommt hier nicht in Frage. Der zuverlässige Bericht des erwähnten hallischen Chronisten über diese Orgel lautet:

„Die Orgel hat der gelehrte und damals berühmte Orgelmacher zu Halle, Esaias Beck ao 1569 zuerst verfertigt; selbige haben die Kirchenväter ao 1624 in der Woche Trinitatis abtragen lassen und die anietzo annoch vorhandene samt dem großen Schülerchor unter direction des damaligen berühmten Erzbischofflichen Capellmeisters Samuel Scheidt, der vorher etliche Jahr bey dieser Kirche Organist gewesen, auch selbst ein ansehnliches dazu verehret, durch den Orgelmacher Johann Compenium erbauen, und durch den Kunstmaler Nicol. Roßmann mit biblischen Figuren und anderen Bildern zieren lassen, welche am 14. Februar 1626 bey einer Brautmesse zum ersten Male gebraucht worden und aus folgenden Stimmen bestehet:

Im Brustwerk
(Hauptwerk)

Prinzipal	8′
Quintaden	16′
Oktave	4′
Gedackt	8′
Quinta	3′
Gedackt	4′
Oktave	2′
Mixtur	3fach
Trompete	8′

Im Rückpositiv

Prinzipal	4′
Gedackt	8′
Quintaden	8′
Quinte	3′
Gedackt	4′
Gemshorn	2′
Oktave	2′
Sifflöte	1′
Mixtur	3fach
Krummhorn	8′
Schallmey	4′

Im Pedal

Subbaß	16′
Prinzipal	8′
Oktave	4′
Spitzflöte	1′
Posaune	16′
Cornet	2′

Nebenzüge

Stern.
Tremulant.
Sperrventil.
Calcantenglocke."

Samuel Scheidt, der damals noch Organist an dieser Kirche war, soll nach alten Rechnungen[1] 200 fl. aus seinem Vermögen für diese Orgel gestiftet haben. Der Bau geschah unter seiner Leitung.

Die Disposition[2] ist sehr klar gegliedert. Durch die Gegenüberstellung von Prinzipal und Gedackt werden die hauptsächlichsten Verschiedenheiten in der Klangwirkung bedingt. So enthält das Hauptwerk nur Prinzipalklang mit verstärkenden Gedackten, die beide in lückenloser Oktavenfolge vorkommen. Dazu gehört als Solostimme Trompete 8′, die man sonst um diese Zeit kaum in das Hauptwerk zu nehmen pflegte, was vielleicht hier aus Platzrücksichten zu erklären ist, da ja ein Brustwerk fehlte.

Das Rückpositiv bringt auch eine Gegenüberstellung von Prinzipal und Gedackt, wobei das Gedackt in tiefen Lagen vorkommt und so der Klangpyramide der Prinzipale einen füllenden Grundklang gibt. Hierzu kommen noch zwei andere

[1] Vgl. Senff, Orgelpredigt.

[2] S. Scheidt hat seine in der Tabulatura nova gegebenen Registrieranweisungen für diese Orgel vorgeschrieben. Vgl. DdT 1, S. 223/24.

Labiale, Gemshorn 2′ und Spitzflöte 1′, die von den Compenius mit sehr enger Mensur gebaut wurden. Sie hatten daher hellen und scharfen Klang. Als Solostimmen werden hier Krummhorn 8′ und Schalmei 4′ verwendet, die auf das fehlende Brustwerk hinweisen. Sie wurden dort häufiger disponiert als im Rückpositiv. Auch das Pedal ist auf Prinzipalklang aufgebaut, abweichend von der Besetzung, die es sonst bei den Gliedern dieser Orgelbauerfamilie erhielt. Es fehlen Solostimmen von charakteristischen Klangfarben und andere Stimmen in hoher Lage. An Stelle von Prinzipal 8′ und Oktave 4′ hätten Register wie Gemshornbaß 8′ und Nachthornbaß 4′ abwechslungsreichere Wirkungen ergeben. Bei den Solostimmen fehlt eine 8′- oder 4′-Lage. Hier ist die Lücke zwischen Posaune 16′ und Cornett 2′ zu groß.

So zeigt diese Disposition einen ganz anderen Aufbau als die bisher besprochenen Werke der Compenius. Im Gegensatz zu diesen, die scharf voneinander abgegrenzte Klangfarben, eine reiche Fülle von Solostimmen und zwei klar voneinander geschiedene, gegensätzlich gerichtete Klanggruppen aufweisen, ist hier alles auf den Klang der Prinzipale und gedackten Stimmen eingestellt. Dadurch ist zwar eine einheitlichere Gliederung erzielt, aber das Ganze ist matt in den Klangfarben, es wendet sich schon ab von dem Klangfarbenreichtum des Frühbarock, wohl auch unter dem Einfluß des italienischen Geschmacks, wobei die Mitarbeit des S. Scheidt nicht ohne Einfluß gewesen sein mag[1].

Der Orgelumbau in der Johanniskirche zu Groß-Salze

Der Rat der Stadt Groß-Salze[2] hatte schon längere Zeit eine Ausbesserung der Orgel geplant, da das Werk sehr schadhaft geworden war. Am 4. September 1632 wurde ein Vertrag mit dem Orgelmacher Georg Nohttnagell aus Aschersleben abgeschlossen. Die Kosten sollten 120 Taler betragen. Jedoch unterblieb die Ausführung aus unbekannten Gründen. Einige Jahre später wandte sich die Gemeinde an den Orgelmacher Johann Heinrich Compenius und schloß am Johannistage 1634 einen Kontrakt mit ihm ab. Daraus geht hervor, daß das Orgelwerk „in der Kirchen zum großen Saltza nohttwendig verbessert, vnnd gahr renoviret, rectificiret, vnnd mit etlichen neuen stimmen und sonsten vermehret werden müsse“. Die Kosten betrugen 300 Taler und sollten in drei Terminen gezahlt werden: 120 Taler sofort, 80 Taler Michaelis, 50 Taler Martini, 50 Taler bei Abnahme des Werkes. Der Orgelmacher war zur Lieferung sämtlicher Materialien verpflichtet. Der Rat verspricht, ihm für Essen und Trinken wöchentlich vier Taler zu geben, will ihn auch mit freiem Lager versorgen lassen, ihm einen Handlanger kostenlos stellen und Feuer zu einer warmen Stube „nebenst dürftigen Kohlen und liecht“ geben. Auch wurden ihm drei Wagen für die Hin- und Rückreise zum Fortschaffen der Geräte zur Verfügung gestellt. Am 17. September 1634

[1] Vgl. Tabulatura nova: italienische Tabulatur.

[2] 1894 wurde diese Stadt mit dem dicht vor ihrem Westtore liegenden Dorfe Alt-Salze, das in früherer Zeit meist Elmen genannt wurde, vereinigt. Sie wurde am 1. August 1926 in Bad Salzelmen umbenannt. Am 1. Februar 1932 wurden Schönebeck, Bad Salzelmen und Frohse zu einer Großgemeinde zusammengeschlossen, die amtlich als Schönebeck (Elbe) bezeichnet wird. Freundliche Mitteilung von Herrn Mittelschullehrer W. Schulze (Bad Salzelmen).

begann er mit der Arbeit. Bis 20. Dezember 1634 erhielt er 56 Taler Kostgeld und 200 Taler für Lohn und Materialien. Außerdem hatte der Rat noch andere Ausgaben für den Orgelbau, so daß die Unkosten bis dahin über 300 Taler betrugen.

Am Morgen des 2. Januar aber brannte ein großer Teil der Kirche nieder, Orgel und Schülerchor wurden fast vollständig vernichtet. Es wurde festgestellt, daß das Feuer auf dem Schülerchor ausgebrochen war, wo sich des Orgelbauers Werkstatt befand. Er hatte täglich Feuer in einer Pfanne zum Löten und zum Erwärmen bei der Kälte. Am Abend vor dem Brande hatte er einen fünfzehnjährigen Jungen, der seit etwa sechs Wochen bei ihm beschäftigt war, gegen sieben Uhr in die Kirche geschickt, um eine eiserne Form aus der Werkstatt zu holen. Wegen der Dunkelheit nahm dieser ein kleines Licht in einer Papierlaterne mit. Beim Verlassen der Kirche hörte er ein lautes Poltern, so daß er sehr erschrak und eiligst davonlief. Als man nach Ausbruch des Feuers den Orgelmacher vernehmen wollte, war er nirgends zu finden. Man entdeckte ihn schließlich in einer Scheune, wo er sich unter dem Stroh versteckt hatte. Er wurde sofort verhaftet. Aus der Gefangenschaft schrieb er am 18. Januar 1635 einen Brief an den Rat von Groß-Salze, in welchem er seine Unschuld beteuert:

„Da ich doch mitt Gott vnt guttem gewissen bezeigen will das da ich den abent zuvor aufgehört habe von meiner arbeitt, ich nicht so viel fewer (Feuer) in der pfannen gehabt, das ich dar bei eine handt hette wermen kennen, sondern zum iberflus habe ichs mitt Einen stein zugedecket wie iderzeitt mein gebrauch der das fewer gantz ausgeleschett vndt gedempfett hatt, wen ich den nuhn deswegen alhier in schimpf vndt (Un-)Ehre kommen bin da man mich so tracktirett dessen ich mich nicht vorsehen auch mein armes Weib geschlagen gestoßen vnt aufs Eißerste ausschimpfirett ist, welches sie so balt nicht vorwinden wirdt vnd nun mehr mein brott mitt threnen bei großen Kummer Essen mus da ich von idermann verlassen bin mir auch keiner etwas zu willen das zu dem ich auch nicht habe das mir kende nach geschickt werden, weil ich mein bislein armutt vnd barschaft welches ich in diesen kimerlichen Zeitten mitt Kummer Erworben in dieses Werck gestecket habe und aufgewendet.“ Dann weist er darauf hin, daß man beim Löschen des Feuers Bett-, Tischtücher und Weiberhemden in der Kirche gefunden habe. Vielleicht sei der Brand durch die Leute entstanden, die diese Sachen in die Kirche gebracht haben.

Der Rat der Stadt Groß-Salze ließ alle Beteiligten zur Vernehmung vorladen. Dabei stellte es sich heraus, daß am Abend vor dem Brande noch etwas Glut in der Lötpfanne gewesen war. Diese habe nur drei Beine gehabt, das vierte war abgebrochen. Die Lappen, die der Orgelmacher zum Abwischen der Lötkolben gebrauchte, hatte man am Abend unter die Bank geworfen. Späne waren nicht in der Werkstatt gewesen. Der Küster von Alt-Salze stellte fest, daß das Feuer auf dem Chor angefangen hatte. Nach seiner Meinung war die Lötpfanne umgefallen. Über die Aussage des Orgelbauers selbst wird berichtet:

„Konte mit guten gewisen sagen, daß durch seine Verwarlosung das Feuer nicht entstanden, gestehet, daß Er den Jungen abendts mit Liecht hinein geschicket, es deuchte ihm er habe einen Stein vf die Pfanne gelegt, wisse es nicht eben, bittet man möchte die Sache also ponderiren, daß Ihm hierunter nicht zu viel geschehe.“

Am 12. Januar setzte sich der Ratsmeister Jeremias Uden aus Halle in einem Brief an Dr. Ambrosius Stegmann, Syndikus von Groß-Salze für den Orgelmacher ein, „weill dieser Compenius mein Tauffpathe, meiner Tochter gevatter vndt alhier ein bekanter, Ehrlicher, vffrichtiger Biedermann".

Zur weiteren Klärung der Sachlage wandten sich Bürgermeister und Ratmannen von Groß-Salze in Briefen vom 25. Februar 1635 an die Juristenfakultäten der Universitäten Helmstedt und Wittenberg. Die Helmstedter antworten am 3. April 1635:

„daß durch des Orgelmachers Johan Heinrich Compenii verwarlosung das fewer uffm Schüler Chor, wo selbst er seine Werck Statt gehabt, vffkommen, vnnd dahero, wofern er nicht beybringen kan, das ein ander zu solcher fewersbrunst vrsach geben, er sich dieser wegen mit euch gebührlich abzufinden schuldig sey. Solte er aber sich dessen verweigern, vnnd die Vrsache das entstandenen fewers nicht beweisen können, so ist er allen Schaden zu refundiren verbunden, vnnd in entstehung dessen wird er mit anderer straff nach ferner befindung billig belegt, von Rechts wegen."

Die Wittenberger gaben auf die Darstellung des Rates den Bescheid:

„darauß allenthalben so viel zubefinden, dürfte Johann Heinrich Compenius in manglung anderen vnd mehreres zeugknüs vermittelß eines Cörperlichen eydes sein gewissen reinigen, daß durch seine verwarlosung daß fewer in der Kirchen bey Euch nicht entstanden, So möchte er Zuerstattung daß schadens wieder seinen willen nicht angehalten werden, Von Rechtswegen."

Daraufhin wurde dem Orgelmacher die „summarische Inquisition, vrthelsfrage vndt vrthel" vorgezeigt. Er war zu einem Vergleich bereit. Die 300 Taler wollte er ersetzen „mit austrücklicher wirklicher verpfendung meiner bereitesten haeb vndt Güter, die ich ietzo in Halle vndt sonsten habe oder inss künftige ererben oder erwerben werde". „Wobey aber der Orgelmacher bedinget", heißt es in einem Schriftstück vom 10. Juli 1635, „vofern vber kurtz oder lang man in erfahrung brecht, daß die entstandene feuersbrunst nicht durch seine oder der seinigen verwarlosung, sondern durch jemandt anders erweißlich herkommen, daß er sich an denen oder denselben hinwiederumb mit hulffe der Gerichte alhie erholet haben wollte." Als Bürgen verspricht er zu stellen: seine beiden Brüder Esaias Compenius zu Halle und Ludwig Compenius zu Naumburg, seinen Schwiegervater, den Gastwirt Benedictus Bley und Dorothea, seine Frau.

„Rathmanne Meistere der Innungen vnnd Gemeinheitt der Stadt Halle" schreiben am 5. August 1635 an den Rat der Stadt Groß-Salze, Esaias Compenius habe um Fürsprache gebeten. Der „Freundschaft" komme es sehr schwer vor, ihr Besitztum mit Hypotheken zu belasten. Arrestant wäre in Halle „genugsamb besessen, vnnd könte desswegen selber genugsahme caution bestellen". „So gelanget ahn die Herrn vnser freundlichs bitten, Sie wollen es mit Arrestanten gestalten sachen nach so genaw nicht suchen, sondern zu einem erträglichen (...?) kommen lassen."

Am 1. Oktober 1635 wurde Compenius aus dem Arrest in Groß-Salze entlassen. Er mußte unterschreiben, daß er die verlangte „Obligation" in spätestens vier Wochen herbeischaffe, widrigenfalls er sich in Groß-Salze wieder einzustellen habe. Jedoch hinderten ihn die Kriegsnöte, seiner Verpflichtung nachzukommen.

Am 15. August 1641 schreibt er an den Rat:

„Ich Erindere mich guttermaßen meiner damaligen Zusage der 300 Dhaler zur Wider Erstattung, gewilliget, weil dan bißanhero die Zeitten immer schwerer worden, da ich dan nicht alleine gar nichts zu duhn gehabt in meiner Kunst, sondern an die bißanhero vile Jahren gewereten schweren Einquartierungen, brantschatzungen, vnt großen Contribution wesen der maßen bin ferttig gemacht worden in gleichen in meinen vielfeltigen schweren ausgestandenen Haußkreitzen welche mich sehr zurück vnt um das meinige bin gebracht worden."

Er möchte nun gern mit dem Orgelbau beginnen, um aus der Schuld zu kommen. Der Rat möge für gutes Holz sorgen. Doch bitte er um eine sichere Werkstatt mit guten Schlössern. Zur Ausführung dieses Orgelbaues kam es nicht mehr, da Johann Heinrich im Jahre 1642 verstarb.

1649 schloß der Rat von Groß-Salze ein Gedinge mit dem Orgelbauer Georg Schüler aus Sangerhausen ab[1].

Ludwig Compenius

Die Orgel in der St. Johanniskirche zu Gera

Im Jahre 1639 war während schwedischer Einquartierung die St. Johanniskirche zu Gera vollständig abgebrannt. Als der Wiederaufbau der Kirche vollendet war, befaßte man sich auch mit dem Plan einer neuen Orgel. Man fand für den Bau dieses Werkes keinen geeigneteren Meister als Ludwig Compenius, der damals „bestalter Orgelmacher des Domkapitels zu Naumburg" war. Darüber berichtet der Geraische Chronist Johann Caspar Zopf: „In diesem Jahre (1646) ist an dem neuen Orgelwerk alhier gearbeitet und dasselbe A. 1647 dem 16. Nov. von dem Orgelmacher Ludwig Compenio von Naumburg geliefert und von dem Fürstl. berühmten Capellmeister Herrn Samuel Scheiden probiert und approbiret worden"[2]. Bisher waren über dieses Orgelwerk keine weiteren Nachrichten vorhanden. Doch gelang es mir, bei der Durchsicht eines Aktenbandes aus dem Thüringischen Staatsarchiv zu Altenburg (den Bau der Orgel in der Altenburger Brüderkirche betreffend[3]) auch die Disposition der Compenius-Orgel für die St. Johanniskirche zu Gera und die dazu gehörenden Rechnungen zu finden. Man hatte dieses Material für den Bau einer neuen Orgel in der Brüderkirche zu Altenburg, der ebenfalls von Ludwig Compenius ausgeführt werden sollte, herangezogen, um einen Einblick in die Bauweise dieses Meisters zu erhalten.

Laut Rechnungen und Dingzettel erstreckte sich der Bau der Johannisorgel von Michaelis 1645 bis Dezember 1647. Das Werk hatte 36 Stimmen, auf drei Klaviere und auf das Pedal verteilt. Aus dem Verzeichnis der Stimmen geht hervor, daß der Orgelmacher für diese Arbeit 1200 Taler bekommen hat, „und hatt alles vor Sich darzu schaffen Müssen nebenst Seiner eigenen Kost und hatt man Ihm Sonsten nichts geben, als frey logament und Werkstuben zu gleichen Holz und Kohlen: Und Nach Verfertigung ein Trancgelde." Zu dieser Summe von 1200

---

1 Akten: Stadtarchiv Schönebeck-Bad Salzelmen, Abteilung Groß-Salze I I 43a, freundlichst zur Verfügung gestellt durch Herrn Mittelschullehrer W. Schulze (Bad Salzelmen).

2 Joh. Caspar Zopf, Reußische und Geraische Stadt- und Landchronica, Leipzig 1672.

3 Acta XII f. No. VII.

Talern, die der Orgelmacher erhielt, kamen noch 579 fl. 17 gr 8 ₰ an anderen Ausgaben hinzu, die für das Balghaus und die Musikantenstube, für den Unterhalt des Orgelmachers, für Holz, Kohlen und andere für den Orgelbau notwendige Dinge verwendet wurden. Mehrfach wird die Heranschaffung von Eichenstämmen erwähnt, deren Holz wegen seiner großen Haltbarkeit besonders bevorzugt wurde. Für Schnitzereien und Verzierungen wurde Espenholz genommen, da es besonders geschmeidig und biegsam ist. Dazu kommen aber noch täglich kleinere Mengen Holz und Kohlen für den Orgelbauer zum Gießen und Löten der Pfeifen. Es ist außerdem aus den Rechnungen festzustellen, daß eine ziemlich große Anzahl von Handwerkern an dem Orgelbau beteiligt war. So war der Zimmermann mit drei Gesellen beschäftigt, das Holz für die Orgel zu zubereiten, das Fußgestell und das Gehäuse herzustellen. Der Tischler arbeitete an dem Fußboden für die Orgel. Der Maurer richtete das Balghaus her. Der Schmied erhält 18 gl. für zwölf Klammern zur Befestigung der Orgel. Dazu liefert der Schlosser neun eiserne Stäbe sowie Schlösser für die Türen des Balghauses und der Orgel. Der Glaser — damals wurde er noch „Bleyer" — genannt, setzt vier Fenster für das Balghaus „ins Bley". Für das Orgelgeländer liefert der Drechsler sechs Säulen, und der Maler erhält 1 fl. 3 gr „vor 3 Sterne zu vergülden". Nicht zu vergessen ist der Bälgetreter, der dem Orgelmacher häufig aufwarten mußte und $2^{1}/_{2}$ gr am Tag erhielt.

Die Disposition dieses Werkes war:[1]

In Obern-Werck

1. Principal . . . . 8′
2. Zimbel . . . . dreifach
3. (nicht angegeben in den Akten.)
4. Mixtur . . . . 7 oder 8fach
5. Flachflöte . . . . 2′
6. Octaf . . . . 4′
7. Querflöte . . . . 4′
8. Gemshorn . . . . 8′
9. Rohrflöte anstat des Suppas 16′
10. Trommeten . . . . 8′
11. Spitzflöte . . . . 4′
12. Grobgedackt . . . . 8′
13. Quint . . . . 6′
14. Gemshorn pedaliter . . . 8′ allein zu gebrauchen.
15. Rohrflöten Manual . . . . 16′

Vorn in der Brust

16. Principal . . . . 2′
17. Nachthorn . . . . 4′
18. Sedecima . . . . 1′
19. Regal . . . . 4′

In Seiten Törmen zum Pedal

20. Posaunen Untersatz. . . . 16′
21. Fagott Bas . . . . 16′
22. Principal Bas . . . . . . 16′
23. Trommet oder Posaun . . 8′
24. Cornett Bas . . . . 2′

Im Rückpositif

25. Principal . . . . 4′
26. Quintatöhn . . . . 8′
27. Sesquialtera . . . . 3′
28. Walttflöt . . . . 2′
29. Scharff Quintetz.
30. Dulcian . . . . 16′
31. Stillgedackt . . . . 8′
32. Spillpfeifen . . . . 4′
33. Octaf . . . . 2′
34. Quint . . . . $1^{1}/_{2}$′
35. Sufflöt . . . . 1′
36. Schallmey . . . . 4′

zwey Tremulant.
zwey Ventil.
Coppel ins Rückpositif.
Vogelgesang.
Trommel.

Im Rückpositif 3 Umblauffende Stern mit Zimbeln. Dieß werck hat 8 Starcke Spanbelge.

Diese Disposition weist unverkennbare Ähnlichkeiten mit denen von Heinrich d. J. und Esaias auf. So werden auch hier im Oberwerk folgende Stimmen ver-

[1] Ratsarchiv Altenburg, Acta XII f No. VII Bl. 17.

wendet: Prinzipal 8', große Rohrflöte 16' mit abgesondertem Baß für das Pedal, Gemshorn 8', Oktave 4', Spitzflöte 4', Quinta 3' (oder 6'), Querflöte 3' (4'), Mixtur 5, 6—8fach. Das Rückpositiv bringt ebenfalls eine ähnliche Besetzung mit folgenden bevorzugten Stimmen: Prinzipal 4', Quintadena 8', Gedackt 8', Sifflöte 1', Dulcian 6'. Im Pedal kommen bei den Compenius fast stets vor: Posaune 16', Trompete oder Posaune 8' und Cornettbaß 2'. Auch andere Familienmerkmale lassen sich hier feststellen. So die Verwendung der Rohrflöte nicht nur für das Manual, sondern auch für das Pedal, wo sie als abgesonderter Baß spielbar war. Das gleiche gilt für die Gemshörner. Auch die kleinen Klangunterschiede innerhalb eines Registers finden sich hier wieder. Dem Grobgedackt wird das leisere Stillgedackt 8' und die enger mensurierte Quintadena 8' gegenübergestellt. Durch Sifflöte 1' ist auch das weitmensurierte italienische Prinzipal hier vertreten.

Was jedoch diese Disposition von denen der beiden anderen bedeutenden Glieder dieser Orgelbauerfamilie unterscheidet, liegt in der Verwendung einzelner Registerarten. So wird hier dem in ununterbrochener Oktavenfolge aufgebauten Prinzipal (Prinzipal Baß 16', Prinzipal 8', Quinte 6', Prinzipal 4', Oktave 4', Oktave 2', Quinte 1 1/2', Sifflöte 1') eine Klangsäule von ganz verschiedenartig gebauten Labialregistern aufgesetzt (Flachflöte 2', Waldflöte 2', Querflöte 4', Spitzflöte 4', Nachthorn 4', Spillpfeife 4'). Diese Register treten nur einzeln auf und nicht zu ganzen Gruppen zusammengefaßt, so daß hier die durchgebildete Einheitlichkeit fehlt, wie sie z. B. in den Dispositionen des Esaias Compenius durchgeführt ist. Zu diesen Stimmen ist eine Fülle von Schnarrwerken hinzugefügt, deren heller, durchdringender Klang schon damals berühmt war. Auffallend ist das Vorkommen von Trompete 8' in dem bisher rohrwerklosen Oberwerk. Um 1650 dringen auch die Schnarrwerke in das Hauptwerk ein. Erstmalig wird hier bei einem Compenius das Register Fagott-Baß 16' verwandt. Es ist eine Abart des Dulcian und wird im Barock nicht gerade häufig gebaut, hin und wieder in Nord- und Mitteldeutschland, fast ausschließlich im Pedal. Der Becher dieses Rohrwerkes besitzt einen konischen Untersatz von ein Viertel bis ein Drittel der ganzen Becherlänge, dazu ein zylindrisches mittelweites Oberstück. Die Aufsätze erhalten manchmal die geknickte Form der Fagotte, wodurch sich dieses Register von dem eigentlichen Dulcian unterscheidet. Die Länge des Bechers betrug 4' Länge für den 8'-Klang, in der 16'-Lage wurde sie jedoch meist noch verkürzt. Der Klang dieser Stimme war klar und durchdringend.

Das Pedal war auf beiden Seiten des Werkes in zwei Türmen untergebracht. Auch hier ist es noch nicht ganz selbständig, da einige von seinen Stimmen auf der Lade des Hauptwerkes stehen. Es ist auf rauschendem 16'-Klang aufgebaut und gibt dem ganzen Werk einen Untergrund von mächtiger und brausender Klangfülle. Jedoch läßt es einige Stimmen in hoher Lage vermissen.

Zur Orgelprobe wurde Samuel Scheidt berufen. Ein Meister von so bedeutendem Ruf sollte auch auf das Festlichste empfangen und bewirtet werden. Zunächst wird Anfang November 1647 Jeremias Landgraf, vermutlich ein Mitglied des Rates, nach Halle geschickt, um Bescheid von dem Herrn Kapellmeister zu holen, wann man ihn erwarten könnte. Der hohe Gast wurde dann einige Tage später in dem „großen Himmelwagen der gn. Herrschaft“ abgeholt. Er erhielt drei Reisebegleiter,

außerdem fuhr der „Trumpeter Elias Schleusing“ mit zur besonderen Ehre des Herrn Kapellmeisters. Über diese Reise berichten die Rechnungen:

„10 fl. 3 gr 6 ₰ Herrn Christoph Reibsandten und Elias Schleusingen dem Trumpeter so bey abholung des Herrn Capell Meister Samuel Scheidt in hin und herr-Wegs verzehrt worden. Vom 10. biß 16. Novembris 15 fl. 9 gr dem Salz Simon, Christoph Ra. V. Valent. Br. alß welcher den Herrn Capellmeister von Halle, uff gn. Herrschaft großen Himmelwagen anhero gefahren uff 16 Tage vom jeden Pferdt den Tagk 18 gr thut für eine Persohn 5 fl. 3 gr zahlt 16. Nov. 1647. 8 gr den Fuhrleuthen zu schmieren hin und wieder“.

Zur Orgelprobe wurde ferner noch der Geraische Organist Michael Kühnelen herangezogen, damit er abwechselnd mit dem Herrn Kapellmeister das Werk schlagen konnte. Er sollte dann die etwa vorkommenden Fehler und Mängel dem Orgelmacher mitteilen.

Samuel Scheidt konnte nach erfolgter Probe ein sehr günstiges Gutachten über diese Orgel ablegen. Die Arbeit, die Ludwig Compenius hier geliefert hatte, war durchaus des Lobes eines so bedeutenden Meisters wert. Das gute Gelingen des neuen Orgelwerkes gab dann auch Anlaß zu einer großen Festlichkeit. Was dazu aufgewendet wurde, geht aus den Rechnungen hervor:

„26 fl. 4 gr 11 ₰ für Zahlung auff 3 Tage, alß der Herr Capellmeister allhier gewesen, und den andern Tagk eine Zusammenkunft oder Gästerey angestellt worden, worunter sich vornehmlich die Herrn Geistlichen befunden laut Zettels so E. E. Rath zugeschickt. Item 10 fl. 18 gr vor 57 Kannen wein a 4 gr vermöge E. E. Raths Schenken-Zettel“.

S. Scheidt erhielt von dem Rat die stattliche Summe von 28 fl. 10 gr „zur Verehrung“, weil er die Orgel auf die Probe gesetzt und beschlagen hatte. Auch Ludwig Compenius selbst ward eine Sonderbelohnung zuteil, er erhielt außer der Summe von 1200 Talern 23 fl. 1 gr „zu seiner Verehrung“. Nach Beendigung des Orgelbaues ließ ihn der Rat mit seinen Sachen und Orgelbaugeräten auf zwei Wagen und einem Karren am 12. Dezember 1647 nach Jena fahren.

Ein anderes gutes Urteil über diese Orgel findet sich in einem Brief des Altenburger Superintendenten C. Er war nach Jena gefahren, um das Werk zu besichtigen, ehe er ein Gedinge mit Ludwig Compenius für die Brüderkirche zu Altenburg abschloß. Sein Bericht lautet:

„Das Gerauische Werk hat eine schöne Resonanz, klinget lieblich und hell, und ist sonderlich mit vollklingenden schönen Schnarrwerken versehen. Der Herr Superintendent und die anderen Herrn Geistlichen so wol auch Herr M. Conrath und der Organist daselbst, loben Herrn Compenius, Und geben ihm das Zeugnis, daß Er Sie wol versehen hat“.

Die Orgel in der Predigerkirche zu Erfurt

Die erste Orgel der Predigerkirche wurde im Jahre 1579 durch Heinrich Compenius d. Ä. erbaut. Akten über diesen Bau sind leider nicht mehr vorhanden. Lange hat sich dieses Werk jedoch nicht bewährt. Schon 1589 mußten größere Ausbesserungen vorgenommen werden. Ein Teil der Pfeifen und Register wurde damals durch den Orgelbauer Valentin Vogler erneuert. Er erhielt für seine Arbeit



Orgel der Predigerkirche in Erfurt

Lichtbild der Staatl. Bildstelle

300 fl. und eine besondere Belohnung von 50 Rthlr.[1]. Aber trotz dieser Ausbesserung blieb das Werk nicht beständig, so daß die Gemeinde der Predigerkirche den Entschluß faßte, ein ganz neues Orgelwerk bauen zu lassen. Aus diesem Grunde hatte man sich mit Ludwig Compenius in Verbindung gesetzt. Am 30. Dezember 1647 wurde das Gedinge mit ihm abgeschlossen. Er sollte eine „ganz neue Orgel und zwar so viel deren eußerlich Corpus oder formam anlanget dem vorhandenen Ihme hierbey zugestellten Abrisse gemäß, von seinem eigenen Gehölz und durch gedingte Handwergker erbauen und anrichten lassen". Die Gemeinde wollte dazu „das fundament und Hohe Kirche benebst den Seulen anbauen und schaffen". Die Materialien mußte der Orgelmacher liefern und außerdem die Schlosser- und Tischlerarbeiten anordnen und leiten. Das ganze Werk sollte etwa in eindreiviertel Jahren vollendet sein. Die Gemeinde versprach, dem Orgelbauer für seine Mühe und Arbeit 1020 Rthlr. zu entrichten. Das alte Werk wurde ihm zur Verfügung gestellt. Er konnte das brauchbare Material davon für die neue Orgel verwenden. Während seiner Arbeit erhielt er freie Wohnung im Predigerkloster.

Für den Bau dieser Orgel war in Erfurt gesammelt worden. Der Rat der Stadt beteiligte sich mit 50 Talern. Einige Beiträge kamen aus Stiftungen über Grabstätten usw. zusammen. Auf diese Weise kamen 1461 Taler, 10 Groschen und 3 Pfennige ein; der Rest wurde von der Kirchenkasse beigesteuert.

Über die Ausführung des Orgelbaues berichten die Rechnungen:

„das ganze Orgelwerck, wie es ietzo stehet, dem Orgelmacher ...? Dingbrieffe ...? zahlt, kostet:

	Rthlr.	gl	₰
Dem Orgelmacher	1020		
Dem Schreiner	59		
denen Zimmerleuthen und für Bauholz und breter zusammen an	167		3
allerhand Ausgaben	328	2	3
Summe:	1574	2	6

ohne das alte werck, so dem Orgelmacher zur Zubuße gegeben worden.

In das Oberwerck [soll kommen]:
1. Prinzipal 8 fuß thon, von einer weiten und lieblichen Mensur, gantz poliret von Zinn.
2. Gedackter untersatz manualiter 16 fuß thon.
3. Gedackter untersatz pedaliter alleine, von voriger stimme zu gebrauchen.
4. Groß Gemshorn, oder Viol di Gamba von metall 8 fuß thon.
5. Groß Gemshorn, Baß pedaliter von voriger Stimme 8 fuß thon.
6. Grobgedackte Rohrflöte 8 fuß thon.
7. Quinta 6 fuß thon.
8. Nachthorn 4 fuß thon.
9. Octave von Zinn 4 fuß thon.
10. Super Octav 2 fuß thon.
11. Starcke Mixtur 4 fuß thon.
12. Klingende Zymbel 3 pfeiffen starck.

Auf beyden seiten in die großen Thürme
1. Prinzipal Baß von Zinn 16 fuß thon pedaliter.
2. Contra Posaunen Untersatz zur vollen Music 16 fuß.
3. Fagott Baß zur stillen Music 16 fuß thon.
4. Singender Cornet Baß 2 fuß thon.
5. Vogelgesang mit einem Register.

Zu allen vorstehenden Stimmen soll gemacht werden ein Tremulant und ein Sperr Ventil mi, einem Register.

[1] Vgl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, Halle 1890, S. 152.

Ins Rückpositiv

1. Prinzipal von Zinn, welches aufs Oberwerck accordiret und eben derselben mensur, gantz poliret 4 fuß.
2. Ein schön stiller grobgedackter zum Echo oder nur zu 2 Discant oder Lauten lieblich zu gebrauchen 8 fuß thon.
3. Quintadena 8 fuß thon.
4. Liebliche Spielpfeiffe 4 fuß thon.
5. Sesqui Altera gedoppelt 3 fuß thon.
6. Scharfe Quinte zum Choralspielen auf iedem Clave 3 Pfeiffen starck.
7. Flach- oder Waldflöte 2 fuß thon.
8. Octava 2 fuß thon.
9. Trompet, Langer Niederländischer Mensur 8 fuß thon.
10. Schallmeyn frembder mensur 4 fuß thon.
11. Drey umblauffende Stern mit 24 Zymbel Glöcklein, daß man mit einem Register den mittelsten allein und auch alle 3 zugleich zur vollen music ziehen könne.

Zu diesem Rückpositif will er machen:

1. Einen absonderlichen Tremulanten, welcher nicht ins Oberwerk schlägt.
2. Ein Sperr Ventil mit einem Register.
3. Ein Register zur Koppel, damit alle hierin befindlichen Stimmen absonderlich pedaliter gebrauchet werden können."

Hier gründet sich ähnlich wie in der Disposition zur Johannisorgel in Gera alles auf die Klangsäule der Prinzipale: Prinzipal 16′, Prinzipal 8′, Prinzipal 4′, Quinte 6′, Octave 4′, Oktave 2′, Superoktave 2′. Dazu kommen außer den wenigen gedackten Stimmen noch andere Labiale: Gedackte Rohrflöte 8′, Groß Gemshorn oder Viol da Gamba 8′, Nachthorn 4′, Liebliche Spillpfeife 4′, Flach- oder Waldflöte 2′. Sie heben sich deutlich durch ihre eigentümlichen Klangfarben voneinander ab. Doch rufen sie nicht so scharfe Gegensatzwirkungen hervor, als wenn sie zu Gruppen zusammengefaßt wären, wovon andere Vertreter der Orgelbauerfamilie Compenius vorzügliche Beispiele liefern. Diese etwas matten Klangfarben versucht Ludwig Compenius durch die vielen gemischten Stimmen zu beleben. Sehr wirkungsvoll dagegen sind seine Solostimmen. Durch das Überwiegen der tiefen Lagen geben sie dem Ganzen eine rauschende Klangfülle, jedoch fehlt der helle durchdringende Klang hoher Schnarrwerke, der für das Klangideal des Frühbarock so charakteristisch ist. Hier zeigt sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Abkehr von den scharf kontrastierenden, hart nebeneinandergesetzten Klangfarben und ein Hinwenden zu milderen Klangunterschieden. Der Weg zu Silbermann ist in den Dispositionen Ludwigs schon angedeutet. Die Manualklaviere begannen mit *C D E F* und reichten bis *e*. Das Pedal hatte einen Umfang von *C—d′*. Die tiefsten Tasten waren auch hier *C D E F*. Als Material für die Manuale wurde Elfenbein und Ebenholz verwendet.

Die Register wurden zu beiden Seiten terrassenförmig angebracht, „allermaßen solches bequem und in den Niederlanden gebrauchlich seyn mag"[1]. Das Werk bekam acht starke Spanbälge, von denen auch das Rückpositiv seinen Wind erhielt. Es waren mehrere Kalkanten dazu nötig. Oberwerk, Rückpositiv und Seitenbässe standen je auf einer besonderen Lade. Einige Stimmen des Pedals waren auf der Lade des Hauptwerkes mit untergebracht: Groß Gemshornbaß 8′, gedackter Untersatz 16′. Die Selbständigkeit des Pedals setzte sich damals erst allmählich durch.

Der Prospekt[2] dieser Orgel steht heute noch als ein wertvolles Denkmal der Orgelbaukunst des Frühbarock. Zwei hohe Baßtürme, die wie Eckpfeiler hervorspringen, umrahmen das Ganze. Die Einteilung des Oberwerkes in einzelne Pfeifen-

[1] Dingbrief vom 30. Dezember 1647.
[2] Vgl. Abbildung S. 65.

felder ist sehr geschickt und übersichtlich angelegt. Um auch kleinere Pfeifen im Prospekt unterzubringen, werden zu beiden Seiten des Mittelstücks je zwei Gruppen übereinandergesetzt.

Das Rückpositiv bildet einen feinen architektonischen Widerklang des Oberwerkes. Den Raumverhältnissen entsprechend ist alles zusammengedrängter als im Hauptteil. Die Pfeifenfelder mußten deshalb fortfallen, nur das mittelste ist in Form eines Turmes wiedergegeben. Die leeren Flächen über sämtlichen Prospektpfeifen sind mit reich geschnitztem Zierwerk ausgefüllt. Verschnörkelte Schnitzereien, weit ausgeschwungenes Linien- und Rankenwerk und Phantasiegebilde aller Art sind der Hauptschmuck dieses Prospektes. Auffallend schön sind die Engelsköpfe und die Häupter von Fabelwesen über der höchsten Pfeife in den Türmen und oben in den Bekrönungen. Leider hat man später die drei Zimbelsterne aus dem Rückpositiv entfernt. Sonst ist an diesem Prospekt kaum etwas geändert worden. So gehört er heute noch zu den wenigen Denkmälern in Deutschland, die von der Vollkommenheit der Orgelbaukunst des Frühbarock Zeugnis ablegen.

Dieses großartige Orgelwerk nimmt auch eine bedeutende Stellung in der Musikgeschichte ein. Es wurde für Johann Bach, Sohn von Hans Bach dem Spielmann, erbaut, der von 1647—1673 Organist an der Predigerkirche war[1]. Bald nach Johann Bach wurde ein anderer Meister an die Predigerorgel berufen, der auch nicht ohne Einfluß auf J. S. Bach geblieben ist: Johann Pachelbel, der Meister der Choralbearbeitung. Er versah dort den Organistendienst von 1678—1690.

Die auf zwei Tafeln unten am Rückpositiv verteilte Inschrift:

„Compenius struxit fraude
ex Varia reprensus.
Restituit Volkland Varie est
Hoc organum et auxit“

zeugt davon, daß die Arbeit des Ludwig Compenius 1740 (die großen Buchstaben der Inschrift ergeben die Jahreszahl) nicht mehr genügte und durch den Orgelmacher Volkland ausgebessert und ergänzt wurde. Die bei Adlung[2] aufgezeichnete Disposition gibt einen Begriff von der damaligen Beschaffenheit der Orgel.

Die neue Disposition geht in ihren Grundzügen noch auf Ludwig Compenius zurück. Nur das Pedal ist erweitert worden. Als Hauptfehler der Orgel stellte Adlung fest: „Sie hat aber bis itzo zu wenig Wind.“

In den Kriegsjahren 1806/07 wurde dieses Werk stark beschädigt. Außerdem verkürzte man bei einem Kirchenkonzert im Jahre 1812 die Pfeifen, um sie dem höher stehenden Orchester anzupassen. Eine durchgreifende Erneuerung wurde 1826/27 durch den Orgelbauer Saalfelder vorgenommen. Er setzte mehrere neue Stimmen ein, so daß das Werk nun 40 klingende Register zählte. Jedoch wurde damals, wie Georg Quehl berichtet[3], sehr bedauert, daß die „vorzüglich gute Trompete so wie die sogenannte liebliche Pfeife in der erwähnten Zerstörung mit zu Grunde gegangen sind“. Beide Stimmen gingen auf Ludwig Compenius zurück. Ein Neubau mit 60 Stimmen und drei Manualen wurde im Jahre 1898 durch die Firma Walcker errichtet. Die Prospektpfeifen blieben alt und stumm.

[1] Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach I, S. 19.
[2] Mus. mechan. organoedi 1768, S. 224/25.
[3] Die Predigerkirche zu Erfurt, Erfurt 1830, S. 91/92.

Die Orgel in der Brüderkirche zu Altenburg

Wer der Erbauer der alten Orgel in der Brüderkirche zu Altenburg gewesen war, ist nicht bekannt. Sie war jedenfalls so baufällig geworden, daß im Jahre 1640 eine durchgreifende Erneuerung durch den Orgelmacher Adam Diettrich zu Altenburg vorgenommen werden mußte.

Doch stellten sich trotzdem immer wieder Fehler ein, so daß der Rat der Stadt Altenburg mit dem Superintendenten Caselius den Entschluß faßte, ein neues Orgelwerk bauen zu lassen. Man wollte zunächst Johann Diettrich, den Sohn des obengenannten Orgelmachers damit beauftragen. Doch da er noch keine Probe von seinem Können abgelegt hatte, wandte man sich an Ludwig Compenius. Der Superintendent schrieb ihm am 21. Februar 1655:[1]

An Herrn Ludwig Compenius E. Ehrw. Thumcapitels zum Naumburgk bestallter Orgelmacher von itzo zu Erffurth.

Gottes Gnade undt segen neben Unseren Willigen Diensten zuvor.

Ehrenwertester, Wohlgeachter undt Kunstreicher besonders günstiger Herr und guter Freund.

Demnach daß Orgelwerk in der Brüderkirchen Allhier eingegangen, daß selbiges zu reparieren nicht möglich, haben wir uns fürgenommen Gott zu Ehren und Gemeinen Stadt Zierde eine ganz newe Orgell in berürte Kirche setzen und fertigen zulassen. Wann wir dann berichtet, daß der Herr in der Nachbarschaft etliche wercke verfertiget, welche von diesen Kunstverständigen gerühmet werden und also auch ihm daßselbige anzuvertrauen gänzlichen gesonnen, deßwegen aber zuvorhero Unterredung zupflegen vonnötig, machten, alß gelanget unser Freundliches Bitten ahn den Herrn, Er wollte sich diesen Herbst anhero verfügen, den orth und stelle wo das neue Orgelwerk hingesetzt werden soll, in Augenschein nehmen, seine Gedanken dabey eröffnen und wie solches Werk verfertiget werden möchte, Unterredung, Handlung und gewissen Verlaß zu pflegen.

Wir befehlen den Herrn Gottes allgewaltigen Schutz und Obhut und verbleiben Ihm zu unsäglichen (?) bereit und gefließen.

Altenburg den 21. Fbris Anno 1655.

D. Mart. Caselius S.p.
S. U. R. z. A.

Bevor jedoch Ludwig Compenius nach Altenburg kam, erkundigte man sich noch weiter über ihn und seine Kunst. Der Superintendent reiste selbst nach Gera, um dort die von Ludwig erbaute Johanniskirchenorgel zu hören und ein Urteil von Sachverständigen einzuholen. Als dies sehr günstig ausfiel[2], begab er sich sogleich nach Erfurt und suchte den Orgelmacher persönlich auf. Er legte ihm einen Dispositionsanschlag des Altenburgischen Orgelbauers Johann Diettrich zur Prüfung vor. Aus den Bedenken, die Ludwig Compenius darüber schriftlich niederlegte, geht hervor, daß Diettrich mit dem Bau einer so großen Orgel noch nicht vertraut war. Auch Ludwig überreichte nun einen Dispositionsanschlag und erklärte sich bereit, den Auftrag anzunehmen. Doch könne er erst Ostern mit der Arbeit beginnen, da er „augenblicklich noch ein anderes Werk unter den Händen habe". Auch hatte er Bedenken wegen Joh. Diettrich. Er wollte ihm die Arbeit nicht entziehen. „Man wollte es Hans D. gern anvertrauen", so lautet der Bericht

[1] Ratsarchiv Altenburg XII f. No. VIII.

[2] Vgl. S. 58.

des Rates zu Altenburg, „aber er hat niemals ein richtiges Werk unter den Händen gehabt und gefertigt. Wann man nun die Kostbahren materialia ahnschafft und es hernach stecken bliebe, Wehre alles vergebens. Man veracht's Ihn nicht, ließe Ihn bey seiner Würde, aber man Wolte lieber daß Gewisse vor ein Ungewisses nehmen."

So entschied man sich für Ludwig Compenius. Sehr leicht waren die Verhandlungen nicht. Ludwig forderte 1500 Taler und blieb dabei, als der Rat versuchte, um 100 Taler herunter zu handeln. Trotzdem erteilte man ihm doch den Auftrag. Es wurde alles versucht, um die Geldmittel aufzutreiben. Die Gemeinde wollte Kapitalia aufkündigen oder Geld um Zinsen aufnehmen. Der Superintendent versprach, daß „zur besseren fortsetzung dieses Werkes der Klingelsack Dienstags gebraucht werden sollte". Einer von den Ratsherren erklärte sich bereit, die 140 fl., die er in der „Renterey" noch zu fordern hatte, zu stiften. Für das zum Orgelbau nötige Holz, es waren zunächst sechs Eichen und 20 Hölzer, reichte man eine Bittschrift an den Fürsten ein. So konnte mit dem Bau begonnen werden.

Ludwig hatte mehrere Dispositionen eingereicht. Die endgültige Fassung lautete:

1. Principal von Zihn . . . . . . 8 fus
2. Octa von Zihn . . . . 4 fus
3. Super octav . . . . 2 fus
4. Mixtur 4fach
   mit 6 und 8 Pfeifen besetzt.
5. Cimbeln 3fach
6. Quinta . . . . 6 fus
7. Viola Gamba . . . . 8 fus
8. Grobgedackt . . . . 8 fus
9. Gemshorn . . . . 8 fus
10. Quintadena . . . . 16 fus
    man. und pedaliter.
11. Nasat einer Quinte gleich.
12. Kleingedackt . . . . 4 fus

Obere Brust

1. Grobgedackt . . . . 8 fus
2. principal . . . . 2 fus
3. Nasat Flöt . . . . 4 fus
4. Spielpfeife . . . . 8 fus
5. Repetierende Sedetz doppelt.
6. Mixtur 3fach

Rückpositiv

1. Principal . . . . 4 fus
2. Gedacktflöte . . . . 8 fus
   lieblich intoniert.
3. Quintadena . . . . 8 fus
4. Nachthorn . . . . 4 fus
5. Octav . . . . 2 fus
6. Sesquialtera 6fach
7. Trommeten . . . . 8 fus
8. Spitzflötigen . . . . 2 fus
9. Spielpfeife . . . . 4 fus
10. Schalmeyen . . . . 4 fus

Auff beyden Seiten zween runde Thürme

1. Principal Untersatz . . . . . . 16 fus
2. Subbaß von metall . . . . 16 fus
3. Gedackter Baß Lieblich . . . . 8 fus
   intoniret zum Concerten.
4. Octaven Baß . . . . 4 fus
5. Mixtur Baß 8fach
6. Cimbel Baß 4fach
7. Posaunenbaß 7 Ellen lang . . . 16 fus

Extraordinar Register

1. Coppel das man alle Stimmen zum Rückpositiv pedaliter brauchen,
2. Ventil zum Rückpositiv, daß man den windt versperren kann.
3. Drey Umblauffende sterne mit Cimbel-Klöcklein.
4. Vogelgesank Trummel.
5. 2 Tremulanten, einen ins Rückpositiv, den andern ins Oberwerk.

Zu dem Grundklang von Prinzipal und Gedackt ist hier die Familie der Gemshörner hinzugenommen worden: Gemshorn 8′, Nasat-Gemshornquinte $3^{1}/_{2}$′, Spillpfeife 4′, Spillpfeife 5′, Spitzflöte 2′. Die Spillpfeife ist eine ältere Form derselben, auch die Spitzflöte ist dazu zu rechnen. Sie hat sich etwa am Anfang des 16. Jahrhunderts von der alten Spillflöte als selbständiges Register losgelöst. Dazu kommt außerdem die

konische Form des Gemshorns mit enger Mensur: die Viola da Gamba. Ludwig Compenius baut dieses Register aus Metall im Gegensatz zu Esaias I, weil dieses einen schärferen Klang in der Kirche hervorruft als Holz.

In dieser Disposition erscheint manches nicht sehr vorteilhaft. So ist z. B. Grobgedackt 8′ zweimal vorgesehen, außerdem Gedacktflöte 8′. Es wäre vielleicht besser gewesen, hier eine Rohrflöte 8′ anzubringen[1]. Statt Superoctave 2′ im Oberwerk wäre ein zweifüßiges Nachthorn oder eine Blockflöte wirkungsvoller gewesen, weil diese Stimmen zum Gemshorn, zur Quintadena und auch zur Viola da Gamba lieblicher klingen und weniger stark als Superoctave 2′. Ferner ist auch Quinta 6′ hier nicht gut angebracht, da sie zum Prinzipal 8′ in der Obertonwirkung zu stark ist. Da aber auch Quintadena 16′ schon an sich eine 6füßige Quinte gibt, könnte die Quinte 6′ hier ganz wegfallen. Außerdem ist nach einer alten Registriervorschrift 8′ zu 6′ eine „conträre" Stimme, weil sie sich im Klange zu nahe kommen.

Im Pedal sind zu viele gemischte Stimmen enthalten. Da sie in der Tiefe nicht besonders gut klingen und außerdem oben im Werk zur Genüge vorhanden sind, wäre es günstiger gewesen, statt ihrer einige Stimmen in hoher Lage wie Bauernflöte 2′, Cornettbaß 2′ oder Schalmeienbaß 4′ hineinzusetzen, die zum Choral und zum Cantus firmus-Spiel besser zu gebrauchen sind.

Die Aufteilung des Brustwerkes in obere und untere Brust, die wegen Raummangels vorgenommen werden mußte, hat dem Orgelmacher einige Schwierigkeiten bereitet. Ein Teil der Stimmen mußte in die Höhe über das Hauptwerk gesetzt werden, wodurch dieses Pfeifenwerk allzu weit vom Klavier entfernt war. Deshalb mußten die Abstrakten ziemlich schwer, d. h. aus sehr festem Material gefertigt, und lang werden, was zur Folge hat, daß das Werk leicht „hartschlägig" oder „stockig" wird. Nimmt der Orgelmacher aber zu leichtes Material für die Abstrakten, so krümmen sie sich leicht, geraten ineinander, und es entsteht ein Heulen. Wie aus den Rechnungen zu ersehen ist, wurde Eichenholz verwendet, so daß sich die Abstrakten zwar weniger leicht biegen, die Klaviere aber ziemlich schwer spielbar waren.

Die Orgel war ein für damalige Verhältnisse ziemlich großes Werk geworden: mit 32 Stimmen auf drei Manualen und acht Stimmen für das Pedal. Ihre Breite betrug 16 Ellen. Sie wurde über dem Chor aufgestellt, der weiter vorgerückt worden war.

Der Prospekt war in neun Türme eingeteilt. Es muß ein stattlicher Aufbau gewesen sein. Als Material hatte man Kiefernholz verwendet[2]. Die Schnitzereien am Prospekt waren aus Lindenholz. Ins Rückpositiv kamen drei umlaufende Sterne mit 24 Zimbelglöckchen. Die Klaviere wurden aus Elfenbein hergestellt, die Obertasten aus Ebenholz[3].

---

[1] Das hatte Ludwig in seinem zweiten Dispositionsanschlag auch getan, in welchem er überhaupt einige Klangunterschiede in die Gedackten brachte, nämlich: gedackte Querflöte 4′, grobgedackte Rohrflöte 8′ und gedackte Spillpfeife 8′.

[2] „2mahl 60 Starcke breitte Kihnbäumebrett zum Gehäuse. Noch 60 gemeine brett auch Kihnbäume oben zum Gehäuse. Item noch 30 Kihnbäume bohlbänke zum Gesimbsen. Muß alles der Kern herauß Undt geschnitten sein", gibt L. Compenius im Materialzettel an.

[3] „6 Pfd. Helffenbein 4 thlr. 2 Pfd. Ebenholz 12 gl." steht in den Rechnungen verzeichnet.

Der Umfang der Manuale reichte von *C*—*c*[3] mit *Fis* und *Gis*, das Pedal von *C*—*d'*. Es hatte kurze Oktave. Für die Herstellung der Pfeifen waren zehn Zentner gutes reines Zinn und zehn Zentner Blei vorgesehen. Die Prinzipale und die anderen Pfeifen, die im Prospekt standen, sollten aus reinem Zinn gefertigt werden; die übrigen aus „Orgelmetall", das Ludwig Compenius so zusammensetzte, daß auf zehn Zentner Zinn acht Zentner Blei kamen. Zehn Pfund Messingblech waren für die Schnarrwerke notwendig, außerdem Nußbaumholz oder Ahorn zum Ausdrehen der Tillen, in welche die Schnarrwerke gesetzt werden. Der Drechsler mußte sie samt ihren Stöcken ausdrehen. Die Stimmkrücken wurden aus Messingdraht hergestellt.

Besondere Sorgfalt legte der Meister hier auf den Bau der Windladen. Das Eichenholz, das er dazu verwendete, mußte ganz rein und ohne Äste sein: „. . . fein geschlacht mildes Holtz. Undt nicht Steineichen, das sichs fein arbeiten lasse"[1]. Die Laden wurden mit weißgarem Schafleder und Pergament innen ausgefüttert und abgedichtet. Um die Haltbarkeit des Holzes zu erhöhen, wurden sie mit Leinöl getränkt.

Die Orgel bekam acht Spanbälge mit vier Falten, jeder vier Ellen lang, die „nach Ihrer Proportion Undt theilung auch die rechte breitte Undt im treten Ihren feinen langsamen gang behalten". Dazu benötigte der Orgelmacher 60 gute reine Kienbäume oder tannene Bohlbänke. Die Späne (oder Falten) der Bälge wurden ebenfalls aus diesem Material hergestellt.

Auch für die übrigen Teile dieser Orgel wurde bestes Material verwandt. So wurden die Registerwellen aus Eichenholz angefertigt, 30 eichene Stollen waren dazu nötig. Für die Wellenbretter, Windkanäle und Holzpfeifen nahm der Orgelmacher Kiefernholz[2]. Die Windkanäle wurden innen teils mit Pergament, teils mit Schafleder ausgelegt. Mit all dem übrigen, was noch hinzukam, wie vier Pfund Hanfflachs zur Bewindung der Angehänge, der Registratur und des Pfeifenwerks, ein Zentner Erfurtischen Leim, vier Pfund Bolus Armenis, ein Pfund Terpentin zum Löten, zehn Pfund altes Schweineschmer zum Pfeifengießen, betrugen die Ausgaben allein 468 Taler 16 *gr*. Dazu kamen noch 900 Taler, die der Orgelmacher für seine Mühe und Arbeit forderte.

Der Dispositionsanschlag sowie der Material- und Ausgabezettel lassen erkennen, daß hier durchaus gediegene Arbeit geleistet worden ist.

Die Orgel in der Schloßkirche zu Weimar.

Im Jahre 1657 wurde Ludwig Compenius nach Weimar berufen. Herzog Wilhelm wollte ein Orgelwerk in die Schloßkirche setzen lassen. Es handelte sich jedoch nicht um einen völligen Neubau. Der Fürst hatte das kleine Orgelwerk

---

[1] Davon wurden gebraucht: „18 Reine schöne Eichene bretter halbell breit 4 Ellen lanck, vom Stam Ende geschnitten Undt anderthalb Zoll dick. 28 Reine Eichene Bohlen Guthe zwey Zoll Starck 4 Ellen langk, halb Ellbreitt. 30 Dinne Reine Eichene bretter 10 Zoll breit drey Viertel Zoll dick auch 4 Ellen langk, 50 Eichene alte Bottichtomben zum eingebaw der Windtladen, so fein reine sein."

[2] „60 schöne reine Bretter Kienbäume, guten Zoll starck zu den Wellenbrettern, Canälen, Pfeifen-Verfassungen und allerhand anderen Einbau."

aus der Barfüßerkirche zu Erfurt für 100 Gulden gekauft. Dieses sollte erneuert und erweitert werden. Laut Vertrag vom 15. Dezember 1657[1] sollte Ludwig das Prinzipal 8′ aus dem Barfüßerwerk ausbessern und die anderen Stimmen[2] zum Bau neuer Register verwenden. Das übrige zum Orgelbau nötige Material an Metall, Eisen und Holz wird ihm geliefert. Drei Orgelmachergesellen werden zur Verfügung gestellt. Auch Christoph Knothen, der Orgelmacher aus Eisenach, soll nach Anweisung mitarbeiten, da Ludwig nicht ständig bei der Arbeit bleiben konnte, weil er seine Kunden in Erfurt nicht im Stich lassen wollte. Im Januar 1658 sollte mit der Arbeit begonnen werden. Der Dingzettel ist von Ludwig Compenius und Adam Dreese, dem Weimarischen Kapellmeister, unterschrieben.

Aus dem Anschlag, den Ludwig in Weimar einreichte[3], geht hervor, daß das Werk folgende Disposition haben sollte:

Disposition Eines Orgelwerkes von 8 fus Thon. das principal das große *C* auf 8 schuh langk thut 4 Ellen der fus seine leng 1 Ell.

1. principal lieblich von reinem zihn manualiter 8 schu.
   principal Baß pedaliter.
2. Quintadena Untersatz manualiter 16 fus thon quintadena Untersatz Baß pedaliter.
3. Grobgedackte Rohrflöte manualiter 8 fus thon.
   grobgedackter Rohrflöten Baß pedaliter.
4. Gedackte Querflöte manualiter 4 fus thon.
   gedackte Querflöte pedaliter.
5. Gemshorn offen manualiter 8 fus thon lieblich.
   Gemshorn Baß pedaliter.
   (oder man Kan an dessen Stadt Viol de gamba von Holz gebrauchen.)
6. Octava Uebers principal manualiter 4 fus.
   Octaven Baß pedaliter.
7. Quinta Ueber die Octava manualiter 3 fus. aus der Spitzflöte.
   Quinta Baß pedaliter.
8. Spitzflöte manualiter 2 fus.
9. Spitzflöt Baß pedaliter.

N.B. 9. Mixtur 4 u. 5fechtig manualiter.
Mixtur Baß pedaliter.

10. Ziminell gedoppelt oder dreyfach manualiter.
    Zimbel Bass pedaliter.

N.B. Auff sonderlicher laden hinter das Werck könte Wohl ins mittelste Fenster gesetzt werden oder ins Werck hinein Wo raum zu finden.

9. Ein gedackter Untersatz von Holz oder von Metall 16 fus thon.
10. Ein gedempter großer Bosaunen Baß auf Bombartart 16 fusthon.
11. Fagottbaß 16 fusthon.
12. Cornet Baß 2 fusthon.
13. Zwey Umblauffende Stern Mitt Zimmelglöcklein oder man Kan Ihr auch Wohl drey nehmen. obenauff Eine Sonne die Vorn pfeiffen Umbgetrieben wirdt Ins Rückpositiff In Rücken oder auff beyde seitten über den Claviren.

(Rückpositiv)

1. Principal von gutten Zihn liblicher art 4 fus thon davon ist das große *C* ein corpus 2 Ellen der fus daran 3 viertel.
2. Gedackte flötten . . . . . . 8 fus thon
3. Quintadena . . . . 8 fus thon
4. Spilpfeiffen . . . . 4 fus thon
5. Waldflött. . . . . 2 fus thon
6. Zimmel zweyfach.
7. Trommeten . . . . 8 fus thon
8. Schallmeyen . . . . 4 fus thon

So Ihr fürstl. Gnaden ein brust Werck haben

---

[1] Vgl. Staatsarchiv Weimar B. 4339 Bl. 7.

[2]
2. Ein gedacktes . . . . 8 Fuß Ton
3. Ein klein Gedackt . . 4 Fuß
4. Quintadena. 16füßig
5. Gemshorn 8füßig
6. Octava von. . . . . . 4 Fuß
7. Mixtur.
8. Cymbel.

Zum Pedal

9. Ein gedackter Subbaß 16füßig
10. Posaunen Baß . . . . 16 Fuß neu
11. Fagott Baß von . . . 16 Fuß

[3] Vgl. Staatsarchiv Weimar B. 4339 Bl. 2/4, Handschrift des L. Compenius.

Wollen stehet es zu Ihren belieben. Es verfinstert aber den Organisten Seine tabulatur. Undt könnten nachfolgende Stimmen eingesetzt werden:

1. Nachthorn . . . . 4 fus von Zihn
2. Scharff Octava . . . . . 2 fus
3. Sordunen ganz vergüldet 16 fus thon
4. Geigent Regal auch gantz vergüldet. . . . . 4 fusthon
5. Vogelgesangk und Trummel, Tremulant zu allen Zügen zu brauchen. 2 Ventile: eines zum Werck 2. zum positiff.

Ein Register, welches die bälge zugleich einschleist Undt auch wieder loß lest dofern die bälge auch darnach liegen das Sie niemandt treten Kan. Zu solchen Werck Könten Wol 3 Claviere gearbeitet werden, Weil die Organisten Kunst bey etlichen hoch gestiegen im coral Spielen, aber es Kan auch wohl bey zweyen bleiben, doch alles nach belieben mit den großen *Dis*, *Fis*, *Gis*, Undt den toppelten *dis* undt *gis*.

Zu den Nebenregistern kam später noch ein Glockenspiel hinzu, das wie diese Orgel im Chorton gestimmt war. Es stammt jedoch nicht von Ludwig Compenius[1]. Noch zur Zeit Bachs war es wegen seines lieblichen Klanges berühmt.

Die Klaviere wurden aus Elfenbein hergestellt, die Obertasten aus Ebenholz. „4 pfundt gutt weiss Elffenbein für 2 Th. 16 gr und $1^1/_2$ pfundt Ebenholz für 9 Th.“ waren dazu nötig. Zum Pedal sollte das besonders haltbare Buchenholz verwendet werden.

Das Werk erhielt vier Spanbälge mit doppeltem Leder und Pergament, wodurch ihre Festigkeit erhöht wurde. Jeder Balg bekam Falten oder „Späne“, die der Orgelmacher aus „feinem, reinem Eichenholz (auch Tannenholz oder Buche eignete sich gut dazu) ohne Äste“ anfertigen wollte. Ferner verlangte er für die Blasebälge 32 „gutte dannene Bohlbänke, 4 Ellen langk, gutter 2 Zoll dick Undt 12 Zoll breitt“. Die Höhe des Balghauses betrug 5 Ellen, die Länge 6 Ellen und die Breite 5 Ellen. Das Gehäuse, für welches auch Eichenholz verwendet wurde, sollte mit Schnitzereien, Figuren und Säulen verziert werden. Hierzu eignete sich 2—3 Zoll dickes Lindenholz am besten, da es sehr biegsam und geschmeidig ist.

Die Höhe des Werkes betrug bis unter die Windlade $4^1/_2$ Ellen, von der Windlade bis ans „Kronengesimbs“ 7 Ellen ohne die Bekrönungen und Aufsätze.

Zum Pfeifenwerk wurde benötigt: „An bley 9 Zentner, 6 Zentner Zihn, das pfeiffwerck wirdt alles wieder gewogen Wan es fertig ist, Undt der abgangk bleibt auch darbey. Messingen blech zu Mundtstücken Undt blettern, ohngefehr 13 fecher. 4 pfundt Starckes Messing blech Zu den großen Bosaunen Fagott Undt Trommeten Baß Mundtstücken. 2 pfundt ander Messingblech viererley Sofern auffeinander zu den blettern Undt zungen auff die Mundtstück. Vor 6 thaler leim zu aller Arbeitt Undt eingebewde ohngefehr 5 thaler. 8 Pfundt Wissmuth zum lotte 4 Thaler.“

Für diese Arbeit hatte sich der Orgelmacher 500 Taler Lohn ausbedungen. Das Werk, das er geliefert hat, war fast von Grund auf neu, denn nur wenig hat er von der alten Barfüßer Orgel verwenden können. Außerdem baute er noch ein neues Seitenpositiv[2]. Es hatte laut Dingbrief vom 7. August 1658 folgende Stimmen:

1. Grobgedackt weiter Mensur . . . 8 Fuß
2. Spielpfeiffen . . . . 4 Fuß
3. Sesquialtera.
4. Spitzflöthe . . . . 2 Fuß
5. Krumbhorn. . . . . 8 Fuß
6. Trommet. . . . . 8 Fuß
7. Schallmeyen . . . . 4 Fuß
8. Quintadehna . . . . 8 Fuß

[1] Vgl. Ch. S. Terry, J. S. Bach, Leipzig 1929, S. 110, Anm. 3.

[2] Wahrscheinlich an Stelle des Rückpositivs, das sich wegen Raummangel schwer unterbringen ließ.

Hierfür erhielt er 90 Taler Lohn, die ihm wöchentlich in 10 Talern ausgezahlt wurden.

Der Kapellmeister Adam Dreese nahm das Werk ab und hat es „uf die von ihm beschehene Probe und beschlagen allerdings tüchtig und correct befunden“. Auch im übrigen fand Ludwigs aufs „beste und bestendigste“ ausgeführte Arbeit größte Anerkennung. Er erhielt vom Herzog eine „Bestellung von Haus aus“ als Pfleger des „neuen Orgelwerks alß auch aller anderen Positiven, Regalen und Instrumenten“ des Weimarischen Fürstenhauses[1].

Johann Sebastian Bach hat als Hoforganist in Weimar diese Orgel häufig gespielt. Sie war allerdings inzwischen etwas verändert worden und hatte folgende Disposition, die aber noch eine Anzahl der alten Register enthielt:[2]

Oberclavier

1. Principal	8′	L.C.
2. Quintadena	16′	L.C.
3. Gemshorn	8′	L.C.
4. Grobgedackt	8′	
5. Quintadena	4′	
6. Octava	4′	
7. Mixtur	6fach	
8. Cymbel	3fach	L.C.
9. ein Glocken Spiel und Spielregister dazu.		

Unterclavier

1. Principal	8′	
2. Viol di Gamba	8′	
3. Gedackt	8′	L.C.
4. Trompete	8′	L.C.
5. klein gedackt	4′	
6. Octava	4′	
7. Waldflöte	2′	L.C.
8. Sesquialtera 4fach in Octave.		

Pedal

1. Groß Untersatz	32′	
2. Subbaß	16′	
3. Posaun Baß	16′	L.C.
4. Violen Baß	16′	
5. Principal Baß	8′	
6. Trompeta Baß	8′	
7. Cornett Baß	4′	

Neben-Register

1. Tremulant zum Haupt Werk.
2. Tremulant zum Unter Werk.
3. Coppelung des Pedals ins Manual.
4. Coppelung der Manual Claviere.
5. Cymbell Stern.

Die Orgel hatte damals noch einen „unvergleichlich“ schönen Klang, besonders wurde die Tonfülle des Pedals gerühmt[3].

Die von der Orgelbauerfamilie Compenius angestrebten Verbesserungen und Vervollkommnungen im Orgelbau sind für das ganze 17. Jahrhundert von Bedeutung gewesen. Sie haben mit dazu beigetragen, daß um die Wende des Jahrhunderts die Orgelbaukunst einen neuen Höhepunkt erreichte, der in den beiden Meistern Arp Schnitger und Eugen Casparini gipfelte. Wenn auch der Klangfarbenreichtum der Orgel um jene Zeit nachläßt, so haben sich doch verschiedene Eigenarten der Compenius-Schule in der um 1700 neu eintretenden Richtung fortgesetzt. Die von ihr stark ausgeprägte weitmensurierte Registergruppe wurde von Arp Schnitger übernommen, der den weichen Klang dieser Stimmen durch schwachen Winddruck vervollkommnete. Die engmensurierten Register treten jetzt etwas zurück. Doch wird nach dem Vorbild der Compenius-Schule trotz der Verfeinerung des Klanges äußerste Klarheit in der Tongebung gewahrt.

[1] Vgl. Staatsarchiv Weimar B. 8851 Bl. 158/59.

[2] Dresdener Handschrift „Orgeldispositionen“ S. 70.

[3] Vgl. A. Wette, Historische Nachrichten von der berühmten Stadt Weimar, Weimar 1737.

Die für die Compenius-Orgel so charakteristische Gruppierung und Gegenüberstellung von Stimmchören wird zu einer Haupteigenschaft des neuen Orgeltyps, der die Solostimmen weniger berücksichtigt, dafür aber ganze Klanggruppen mehr mystisch als konzerthaft diskutierend gegeneinander ausspielt. Die dadurch möglichen Klangwirkungen und Gegensätze waren für die Orgelwerke J. S. Bachs, deren Kontrapunktik äußerste Klarheit der Stimmführung fordert, sehr bedeutsam.

Allmählich aber lockerte sich das straffe Gefüge der kontrastierenden Klangkörper. Die Registergruppen verschmolzen ineinander auf gleicher Tonhöhe. So wurden die Lagen der Register, und zwar der 4'-, 8'- und 16'-Ton für die Festlegung der einzelnen Klangkörper maßgebend. Dadurch sind dem Klange größere Verschmelzungsmöglichkeiten gegeben. Jetzt fallen auch die verschiedenartigen Mensuren fort. Die Gegensätze zwischen weiter und enger Mensur werden gemildert. Dieser Orgeltyp findet seinen Hauptvertreter in Gottfried Silbermann. Darnach setzt eine Entwicklung ein, die über die von Abt Vogler angebahnten dynamischen Steigerungsmöglichkeiten, die neuen Errungenschaften der Technik ausnützend, zur Orchesterorgel mit möglichst vielen Registern führt.

Will die Orgelbewegung unserer Zeit dem eigentlichen Wesen der Orgel wieder näher kommen, so wird sie vor allem auch der Compenius-Orgel mit ihren scharf kontrastierenden Klanggruppen, ihren Schnarrwerken und Labialstimmen von ausgeprägter Eigenart, frei von jeder Verschwommenheit, wieder Beachtung schenken müssen. Denn jene Mitglieder der Orgelbauerfamilie Compenius gehören zu den größten und bedeutendsten Vertretern der Orgelbaukunst.

Melchior Schildts Testament

Mitgeteilt von Th. W. Werner, Hannover

Melchior Schildts Testament wurde unter Umständen abgefaßt, die in manchem denen ähneln, die wir kennen: es atmet Nachkriegsluft, Luft der zwei auf den Frieden folgenden Jahrzehnte. Eine erschütterte Menschheit, in der nicht gar weit von dem Alternden der früher geborene und später sterbende Schütz steht, wird irre am Sinn und am Wert der Kunst, die ja des „Getriebes“ empfindlichster Teil ist.

In die allgemeinen spielen eigene Schicksale hinein: die spät geschlossene kinderlose Ehe mit einer älteren, geliebten, die mit Kindern gesegnete zweite Ehe mit einer sehr viel jüngeren und schließlich doch ungeliebten Frau. Der daran entbrennende Seelenkampf zwischen der Pflicht, die den größten Teil des Vermögens festlegende wohltätige Stiftung im Sinne der ersten Frau aufrecht zu erhalten, und der Sorge für die Zukunft des ihm von der zweiten geborenen Sohnes — dieser Kampf wird zugleich für das Ideal gottesfürchtiger Nächstenliebe und gegen die Verwilderung der Sitten geführt.

Die Archivalie ist öfter Niederschlag von Streit und Unrecht, als von Recht und Frieden; denn über diese braucht der gewöhnliche Sterbliche kein Protokoll aufzunehmen. Oft erscheint in den Akten der Name der Schilde. Antonius, der Vater, in ruhigen Zeiten ruhiger Bürger und wohlgelitten, führt eine Reihe von Rechtshändeln über Geldforderungen an diesen und jenen. Der Großvater Gert wird wegen Mißhandlung seiner Frau in Gewahrsam genommen. Melchior selbst hat einen langwierigen Streit mit der Stadt, der sein Wohltätigkeitssinn vornehmlich zugute kommen sollte. Wir möchten nicht so weit gehen, eine besondere Lust am Hader bei dem Geschlecht festzustellen; denn der Angriff kann auch durch Verteidigung irgendwelcher Rechtsgüter (auch moralischer Art) ausgelöst werden. Gerade Melchior läßt den Gegner die Unbill, die er von ihm erfährt, nicht entgelten; die innere Not, die ihn zu sorgfältigster Überlegung jeder Einzelheit und zu ängstlicher Versicherung des letzten Willens durch Gesetz und Recht treibt, ist um so ergreifender.

Das Testament liegt, „durch und durch“ vom Meister selbst geschrieben, im Stadtarchiv zu Hannover, dessen Leiter Dr. K. Fr. Leonhardt die wortgetreue Veröffentlichung freundlich erlaubte, und besteht aus geheftetem Papier in den für solche Zwecke ungewöhnlichen Maßen von $16^1/_2$ mal $21^1/_2$ cm. Ein Umschlagblatt ohne besondere Kennzeichen umschließt sechzehn vom Erblasser gezählte Blätter. Sie sind auf der Vorder- und auf der Rückseite beschrieben: Bll. 1 bis 16 enthalten Schildts Text; die Formalien stehen auf Bl. 16′ und [17]; Bl. [17′] ist leer. Die Innenseite des vorderen Umschlagblattes enthält eine Anmerkung von Schildts Hand.

Im Urtexte sind einige Stellen durch Überkleben einer neuen Fassung geändert. Die aufgeklebten Stücke fielen bei der ersten Berührung ab; die zum Vorschein kommenden älteren, ungültig gemachten Bestimmungen werden hier durch einen Strich am linken Rande kenntlich gemacht. Die Einschaltungen, die Schildt an den linken oder an den unteren Rand seines Textes schrieb, wurden mit dem Zeichen ⌈ ⌉ versehen.

Zum eingehenderen Verständnis des Meisters und seiner Umwelt dienen die Abhandlungen von:

M. Seiffert: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Vjschr. f. MW. 7 (1891) und von:

Th. W. Werner: Melchior Schildt und seine Familie. AMW. 2 (1919/20). — Gerdt Schildt. Studien zur Kirchengeschichte der Stadt Hannover. Braunschweig 1933. — Archivalische Nachrichten und Dokumente zur Kenntnis der Familie Schildt. Theodor Kroyer-Festschrift. Regensburg 1933.

*

Umschlagbl. ′

Nota.

Dass hierinnen etwas ad marginem | geschrieben, ist dahero geschehen, dz | mein meinung desto besser solle ver|standen werden.

Textblatt 1

Im Nahmen der Hochheiligen Vnzertheilten | Drey Einigkeit, Gottes des Vaters, Gottes des | Sohns und Gottes des Heyligen Geistes, | Amen.

Kundt und zu wissen sey hiemit jedermännich | lich, Nachdem Ich Melchior Schildt bei mier be|trachtet v. vberleget, dz einem jedwedem | Menschen zu Sterben aufferlegt, v. auff Erden | nichts gewissers als d. tohdt, nichts vngewis|sers aber alss die stunde desselben, So habe Ich | daher, damit die Vngewissheit d. stunde des | todess, mich nicht vbereilen muchte, wegen | meiner von Gott dem Allerhohestem aus | gnaden mir bescherten gütern, diesen meinen letzten | willen v. Testament nicht allein nach dem ge|meinen, sondern auch nach hiesigem Stadtrechte | beschrieben v. auffgesetzet, wornach sich meine | liebe kinder, alss rechtmessige auch vngezwei|felte eintzige wahre Erben, da die aber nach |

Bl. 1′

des lieben Gottes gnedigem willen v. wollge|fallen solten versterben, die darinnen ihre | ihre nachbeschriebene Erbnehmen, nach meinem | Sehl. abschiede zu richten v. denselben, also | wie Ichs wollbedächtlich, bei gutem gesunden | leben, vollem verstande vndt vernunfft ge|ordenet, ohn einige wiederrehde wil ge|halten haben vnd demselben also sol nach|nachgekommen v. verfahren werden; |

Tuhe derowegen Ich jetzo vnd in d. stunde des | tohdes meine arme Seele in die hände | der vnzertheilten DreyEinigkeit Gottes | des Vatters Gottes des Sohns und Gottes | des Heyligen Geistes vermittelst in|brünstiger anruffung vnd Bitte, mier | alle meine Sunde umb dz Bitter leiden | vnd Sterben vnsers Einigen Erlösers vndt | Säligmachers Jesu Christi willen zu verge|ben, auch einen Sähligen abscheidt vnd dem |

Bl. 2

leibe eine sanffte ruhe in d. Erden, auch hier | negst eine fröliche aufferstehunge mit allen | Christgläubigen zu verleihen v. dz Ewige leben | zu geben, getrewlichst befehlen. Amen. |

1. Zum Ersten nuhn vermache Ich zum gemei|nen Stadtgebewde 5 Mariengulden.

2. Zum Andern, sollen die fundationes od. Ver|machtnussen *ad pias ca[us]as* wie die (1.) von | Mir v. meiner Sehl. lieben Frawen Marga|reten Kassels Im Jahr nach Christi Geburt | 1652. 8. July vermacht. vndt dan auch noch | (2.) dieselbe Ao. 1660. auff Ostern (3.) nebenst | dem hinzugetanen HochNohtwendigen Zu|satz vnd Anhang Ao. 1660. vff Pfingsten | verfertiget v. vollenzogen; In allen ihren | Clausulen v. Puncten, vnd also in ihren wür|den v. Krefften verbleiben, v. alles wie da|rinnen von Mir vnd meiner lieben Sehl. | Hausfrw. verordenet, beschrieben v. abgefas|set, würdelich nachgelebet werden soll. |

Bl. 2′

3. Drittens, so instituire vnd setze Ich meine hertz|liebe Kind[er] alss meinen lieben Sohn Melcher | Curdten, v. meine liebe tochter Ilse Margareten | in allen meinen Nachlass, so beweg- als vnbe|wegliche haab v. güter nichst davon ausbeschei|den, zu wahren Vngezweiffelten Erben, weiln | aber meine liebe Kind[er] annoch Jung von Jahren | v. die Mutter (weiln wir alle sterblich) tohdes | verfahren durffte, Alss thue Ich dem Exempel | vnseres lieben Hern v. Heylandes Jesu Christi | welcher seinem lieben Junger S. Johanni Seine | liebe Mutter anbefohlen hatt, billig nachfol|gen, Alss verordene v. setze meinen lieben Kin|dern hiemit uff mein Versterben zu Vormün|dern Nemblich meinen freundtliche[n] lieben Schwager H. Henriche Schlütern wie auch mei|nen frl. lieben H. Schwager v. gefattern | Johan Sellenstedt, dan auch meinen frl. | lieben Vettern H. Melchior Wilken. |

Bl. 3

Da aber nach des lieben Gottes wollgefallen, eine[r] | oder mehr solten versterben, alss hatt mich H. | Henrich Schmedess [nota 1666. 5. Martij] uff mein bitte zugesaget | solche vacierende stelle hinwieder zu bekleiden, | gonnet mir d. liebe Gott noch etwas dz leben, | wil ich auff andere mehr bedacht sein, solte solches aber nicht geschehen, wollen die Hern Vormund[er] | vff eine gute persohn [da derselben mehr versterben solten] bedacht | sein, die alsdan neben ihnen solche Function | auff ihne[n] genommen; demnach nuhn obgedachte | meine liebe anverwante v. gute freunde, auf | meine fleissige bitte, sich so gutwillig erkleret | vndt erboten, diese muhewaltunge auf ihne[n] | zu nehmen, davor thue hiemit nochmalss Danck | sagen; Alss trage zu denselben, ein solch hertzliches | Vertrawen, Sie werden nicht allein wegen gedachter | anverwant: v. freundtschafft, sondern auch nach des Hern | Christi angezogenem exempel, sich meiner Kinder | getrewlichst v. bester massen annehmen, vndt diesel|ben ihnen lassen anbefohlen sein, v. allen meinen, | von dem lieben Gott auss Gnaden mir bescherten nachlass |

Bl. 3′

in ihre gute gewahrsam vffnehmen und dahin sehen, was | an geld zinsen uffkommen wirdt, zu dehren besten | auffgehoben, vnd in acht genommen werden müege, | damit meine Kind[er] behuff d. *Education* undt | aufferziehunge (geliebt es Gott) kein mangel haben mügen. |

4. Viertenss. So verordene Ich hiemit, dz. meine | Frau Ilse Margareta Scheers, in meinem hausse | dz. trawrjahr ausshalten, v. wass an Vorrath, an *vic* | *tua*lien v. dessgleichen verhanden sein wirdt, auf | mutter v. tochter zu verwenden v. solch trawer|jahr ferner nach Nothturfft auss meinenn gutern | verpfleget werden.

[NB. Es wollen aber die H. Vormünder dahin sehen, dz. mein hauss in solchem trawrjahr | nicht mit garr zu schweren *oneribus* müege | beleget werden, sintemalen keine nahrung geschieht.] [NB. Funffter punct.] Es soll auch funfftens nach meinem | absterben eines halben Jahrss, ein Kauffbrief | an mein hauss geschlagen v. so tewr wie im̄er | muglich zu verkauffen, solche Kauffgeld[er] also | fohrt auf rente od[er] Zinss aussthuen, damit mei|ne Kind[er] desto besser konnen erzogen werden. | V. nach vollendetem Jahr, da ein Kauff ge|schiehet, der Keuffer es alssdan allererst beziehet, |

Bl. 4

Sechtenss, wan dan nuhn gedachtess trawerjahr | verflossen, so kan meine frawe umb Verhütunge | grosser verpflichten, v. andern *oneribus* bei guten | leuten, vor ihre eigen Kosten, wohnunge aussehen, | vnd sich bei dehnen eindingen, worinnen die H. | Vormunder ihr wollen beirähtich sein. |

Mein nachlass nuhn an jarlichen Zinsen, be-|leufft sich jehrlichss an itzo auf 138. thlr. alss | Br. 80. hildesheim 33. thlr. 12 gr. Curdt wilken | 15. thlr. Baltzar Behme 10. thlr. selbige in drei | gleiche theile getheilet, bekäme meine fraw | 46 thlr. jedweder meiner Kinder auch 46. thlr. | sa. 138. thlr. Ich vermache aber hiemit meiner | Frawen wochentlich 1 thlr. ist ierlichss 52 Tlr. |

[Dieser Absatz ist auf den folgenden aufgeklebt.]

Dazu hat Sie noch einkommenss jerlich 5. thlr. Zins | an Zweyen obligationen, alss die Eine von H. Mg. | Statz Büschern Sehl. seiner wittwen vff 50. thlr. | die ander vff 75. Mk. sprechendess capitall, von | meiner Sehl. frawen Margareten Casselss ihr | verehret worden, Jdoch hat oft gedacht solche | beide obligationes, ihrer Schwester zum Braut- |

Dazu bekompt sie ierlich von H. Mg. georg | Erythropilo 5. thlr. Zinss, dass capital als 100. | thlr. halb von Mg. Statz Buscheri Sehl. wittwen | die andere helfte an einem brieff von meiner | Sehl. frawen ihr verehret, hat sie also jerlich | zu geniessen 57. thlr. wofern sie das capitaal die 5. [thlr.] Jerlichen Zinss, ihrer Schwester zum braut|schatz nicht hat mit geben od[er] noch geben will.

Bl. 4′

schatz, wen dieselbe sich verheyrahten würde, mit | geben wolle, es wehre aber besser, dz manss selbst behielte; |

Solte auch meine frawe bei meiner Kinder lebe|zeiten nach Gottes gnedigem willen versterben, | So wollen die H. Vormunder, dieselbe auss | meinen nachlass zur erden bestaten, vndt ein | ehrlich Begrebnuss thun lassen; |

Da aber meiner frawen ein glück zu handen | käme ihren wittwen standt zu verrücken | vndt in eine andere Ehe sich zu begeben, oder | dass Sie beliebunge (wie sie wol gegen mir gedacht) in die brawnahrunge sich zu bege|ben, auff solche fälle vermache Ich ihr — | 600 thlr. [dico Sechshundert thlr.] die Ihr von den H. Vormundern | bahr, v. od[er] an obligationen sollen ohnfeil|bahr gegeben vndt gezalt werden, doch alss | dan thuen die jerliche vermachte 52. thlr. | hiemit gentzlich fallen. [Nota. es hat meine frawe | alsdan noch daneben, 50. thlr. | u. 75 sh. so ihr gegeben, wo | mit sie sich in die nahrung | setzen od[er] eine gute heirath | thuen kan, wie oben gedacht.] Sol aber mein hauss | wie obgedacht verkaufft werden, vndt meine | fraw annoch wittwe, sollen ihr von solchen jer |

Bl. 5

lichen aufkommenden Zinss, von solchen Kauffsum̄, | noch den dritte[n] theil Zinss. vndt meinen beiden Kindern | die andern beiden theil d[es] Zins[es] zugewendet | undt gegeben werden. Will also, dz., mir von | meiner frawen *loco dotis* nicht d. geringeste | pfennig od[er] fahden od[er] sonst einig gerähte zuge|bracht worden, dahero keine Ehestifftunge vnter | Uns hat auffgerichtet werden konnen,

wie woll [fol. 6.]

ihr nicht ge|niessen lassen dahero: *illud vulgatum.* Ritterh.: | *in nov. pag.* 7: *cap.* 17. *pag.* 14. *qúae nihil intulit* | *nihil etiam recepit, solúto matrimonio* alhir wol | stat haben könte. Zu den obigen Vermachnussen | nuhn der 52. thlr. ierlichen Vnterhaltss, da sie wit|we

[von hier an bis „grosses" über den folgenden Absatz geklebt]

so vermache ihr ferner ein beret Bette neben d. spun|dien vff d. maget Cammer, 12. Zinnern schussel, 18. Zinnern | teller, 2. leuchter, 2. Zinnern Cōmentgenss, 2. gropen, | einen Kessel, 2. Zinnern schalen [Item so viel Krüge, so viel zu not| turfft bedürfftig.] Item die Niedrige | frawn stule so gebraucht worden, nebenst etlichen d. ge|meinen Küssen, dannoch dz. holtzern v. irdenen gerähte | so in d. hausshaltunge alss zur Küchen gebraucht, alss auch | mollen, balgen, Emmern v. wass denselben anhengig ist, | [nota. wegen dess Zinnern gerähts | sol sie die waal haben, zu nehmen wass | ihr gefelt, entwed[er] klein od[er] grosses.]

verbleibet, [vermache ich ihr daneben] ein bereitt bette nebenst dem | betspunde vff der Kamer ober d. stuben stehend, | 6. Zinnenschussel, 6. Zinneren teller, 2. messingsleuchter, einen Sessell, Item die niedrig[en] | frawnerstule so in d. stuben v. auff der dehlen ge|standen, nebenst einigen gemeinen Kussen [oder noch | neben anderen | holtzern haussgerähte, | so ihr dienlich] solch | wollen die hern Vormund[er] ihr ausfolgen lassen. |

Bl. 5′

Ich will aber die Zuversicht zu ihr haben, sie wer|de solches alles mit danck annehmen vndt damit | zu frieden sein vndt vbrigen meinen Nachlass, | meinen v. ihren leiblichen Kindern, so annoch | klein v. vnerzogen, zu deren erzie: vndt vn|terhaltung annoch viel nötig sein wirdt, gerne | gönnen, zumahl nach den allgemeinen Kay|serlichen rechten, dessen man sich auch in diesem | Furstenthum vndt Stadt gebrauchet, die Frau | dem manne, wiederumb der man d. | frawen nicht *succedieret*, sonderlich wan Kin|der vorhanden, wie hier sein, sondern es heis|set, *De loco civili regulariter uxor non suc|cedit viro, nec vir uxori, sed uxor solúto ma|trimonio repetit súam dotem: maritus v.* | *donationem pp nuptias c. f.* §. *f.* x. *de* | *don. inter vir et ux.* Vndt wiewol *fure* | *novissimo* eine arme frawe einem reichen | manne, wen 3. od[er] weiniger Kind[er] verhan|den, *in quartam*, wen aber dehren mehr |

Bl. 6

sein, *in virilem omnium bonorum portionem suc|cediret* p[er] *nov.* 53. *et nov.* 117. *et auth.* p[rop]*te|rea C. vir et ux.* So vermeine Ich doch habe | Ihr so viel vermacht, dz. sie dessen nicht werde | zu gebrauchen nötig haben, *Cessante enim ca*[*us*]*a* | *nempe inopia, cessat effectus nempe quartae* | *relinquendae necessitas*, oder sie muste bei | dieser der sachen beschaffenheit, da Kind[er] ver|handen, allein den *usum*

fructum solcher | *quartae portionis* haben vndt meinen kindern | dass *dominium* vndt den eigenthumb lassen | *Edm. dictam Nov.* 117. [NB.] „Verbleibet meine „fraw auch in ihrem wittwen stande, | so wollen die H. Vormundere meine tochter „bei | d. Mutter verbleiben lassen v. ihr jerlichss, [weil sie | noch jung v. | zart] „vor | Essen vndt Dranck 20 thlr. geben, die H. | Vormünd[er] sie aber bekleiden, „alsdan hat mein | fr. jerlichss 77. thlr. [noch auch neben dehme Zins vom ver- „kaufften hause | von solchen Zinsen, zu ihrem dritten theile kommen wurde.] zu „geniessen v. weil sie | sich dem Spinnen gantz ergeben, so ist mancher *verte*

Bl. 6′

der sich damit ernehret, derowegen Sie auch noch | einen ziemlichen täglichen handpfennig davon | haben kan, [nota. wie ihre schwester etliche | iahr gethan,] belangent meine beide Kinder | die nuhr jehrlichss ein jeder ohngefehr 40. thlr. | zu geniessen hat, wass wil mit einem so ge|ringen mein Sohn jerlichs aussrichten, da | Er bei andern leuten sol vnterbracht | werden, da ihm dan ein *paedagogus* muss et|liche Jahr erhalten werden vor demselben | undt meinem Sohn [d. tisch] muss bezahlt werden, | was gehet jerlichs auff Kleidern, bucher | v. anderen noht-wendigen sachen die er alles | haben muss, dahero Ich wegen einiger lü|bischen aufkommenden Zinsen, der armuth | vff etliche weinig Jahren solche entziehe, | damit meine Kinder vornehmlich aber | mein Sohn, zu seinen studiis v. gentzliche | auferziehung, damit er wz redtlichs | lernen müge, Vorschub soll gethan werden. |

Bl. 7

Hieher nuhn ist noch zu erinneren, dass nach des | lieben Gottes gnedigen willen es sich begeben thete, dz. | meine Kinder sich verheirahteten, so werden | nothwendig wegen brautschatz v. hochzeit vn|kosten, die *obligationes* mussen ausgefolget v. die *capital* gelder dagegen wied[er] eingeno|men werden, damit Hochzeiten vnkosten | neben brautschatz v. allem wass dehme anhen|gig abge-dragen v. bezahlt werden muss, die | Vbrigen annoch bleibende Siegel v. brieffe | vnter ihnen werden getheilet werden, alss | wirt die Mutter da die annoch im leben | v. wittwe, bei einen Ihre[r] Kinder, entwed[er] beim Sohn od[er] bei d. tochter sich wirdt bege|ben mussen, den es werden ihr die jerliche | vermachte Zins nicht mehr follgen können, | woruber sich meine Kind[er] gutlich werden ver|gleichen, die Mutter alssdan auff vndt an|nehmen, dz Sie alssdan nach Ver-mügen reichlich |

Bl. 7′

von ihnen sol versorget v. vnterhalten werden | wie den Kindern nach dem 4ten gebot Gottes | geziemet v. gebühret, damit sie nicht den Mut|ter fluch sondern den Segen vberkommen, Es soll auch meine tochter, meinem Sohn | wen er seine *studia* gluck. v. rühmlich *absolvirt*, | durch auss nicht furwerffen, dass er ein meh-| reress alss Sie, muge in d. aufferziehunge | verzehrt haben, v. ihme deswegen da etwas solte vbrig bleiben od[er] vbrich sich befinden, | durchauss nicht abgezogen werden, sondern | bleibt etwass vbrich, in gutem friede v. | einigkeit unter ihnen [in zwei | gleiche theile] theilen.

7. Zum Siebenden, dieser punct nuhn *concer|nier*et eigentlich meinen Sohn, da mein eigentlicher wille ist, dz mein Sohn | solle fleissig zur Schulen vndt Kirchen ge|halten, damit Er in aller wahrer |

Bl. 8

Gottesfurcht muge erzogen werden, dan mein | [einiger] wille v. gentzliche meinunge, dass Er solle | was redtliches vndt nutzliches *stud*ieren so | weit vndt hoch kan,
Er immer Mit Gottlichem | beistande, dazu gelangen muege, damit Er Gotte v. menschen, trewlich v. rehdlich | dienen konne vndt also sich davon zu er|nehren. So ist vorErst Nötig, dass, so | balt die Hern Vormund[er], in d. Vormundt|schafft antreten, Meinen Sohn von der [NB] | Mutter also fohrt abnehmen, den Er durch-| auss bei d. Mutter nicht muess verbleiben, | dan dieselbe ihme biss daher mehr alss | zu [viel] Willen gelassen, welches dadurch muss | *corrig*iret werden, dz Er von ihr ab ist; | weil Ich dan nach meinenn Vermügen ihn fleissig | zur Schulen gehalten, Er auch gantz willig | biss auff dato altzeit dahin gangen, vndt |

Bl. 8'

nach seinem willen Niehemalss die Schule verabseumet, | die SchuelCollegen vnd auch die *pedagogi* zu wel|chen er *privatim* gangen, thun ihn seines fleis|ses annoch rühmen, dz Er nach seinem alter | vndt Verstande zimlich fohrt kommen, Alss | thue ich gar nicht zweiffeln die Hern Vormund[er] | werden ein fleissig auge auff ihn haben, vndt dz Er | fleissig in seinem Vornehmen muege Vort|gesetzet werden, worzu Er fleissige vndt ge|larte *pedagogi* von Nöten haben muess, | die ihn ferner fleissig v. getrewlich *infor*|*miren*; Dass Principalste vnd Vornembste aber | hievon beruhet da auff, weil Er durch auss | wie gedacht [beim stu|dieren] sol verbleiben, dass Einer von | „den Herrn Vormündern ihne meinen | Sohn zu ihm in sein „hauss hette geno|men, ihme biss Er durch *secundam class*[em] wehre | gekommen, „v. einen gelarten *pedagogum* gehalten hette, der gute auffsicht auf ihn |

Bl. 9

„hette gehabt, in den *studiis* v. auch in wahrer | Gottesfurcht v. guten *moribus* „fleissig vndt | trewlich *inform*iret v. angetrieben, wass | alss dan vor tisch gelt v. „wass dehme anhengig | alss eine warme stube v. bette, etc, man hette | haben „wollen, solle von vndt auss meinem Nach|lass, demselben willich v. redtlich von „den | vbrigen Vormündern danckbahrlig bezahlt werden. [Nota, Dieser punct ist gezielet auff meinen | H. Vetter Melchior Wilken, idoch ist | hieunten *explicirt.*] [Nota. wegen meines Sohnss vnd eines *Pedagogi* ist | zwar meine meinunge, dz mein Vetter Melchior Wilken, solches auff ihm nehme, weil ich gedacht | d. liebe Gott hette Ihme keine Kind[er] bescheret, alssdan meinen Sohn an Kindess stat anzunehmen, damit | wan mein Sohn was redlichs gelernet, er dessen Ruhm zu haben — doch stelle ich diesen punct dem H. Vettern anheim.] Es | wollen auch die Hern vornehmlich dahin sehen, | das Ich durch auss verbiete, dass Er auf kei|nem *musica*lischen *instrumente*, ess sei, laute, | geige, fleute od[er] *clavicordi*, oder sonste der|gleichen, durch auss nicht lernen sol, dan da|durch werden Sie hiernegst, wan Sie auff | *universi*teten von ihren *studiis* merklich abge|halten, kommen auch dadurch gemeinlich in ein | wildess v. wüstes leben, v. in ihren *studiis* | merklich zu rugke gesetzet, ia wol gar ver|lassen. thue derowegen die Herrn Vormund[er] |

Bl. 9'

die Hern Vormund[er] vmb Gotteswillen bitten, | Meinen Sohn auss Christlicher liebe, dahin zu halten, | dz Er zur Kirchen vndt Schulen fleissig [gehe] v. nicht |

verabseume, v. also in wahrer Gottesfurcht | müege ermahnet auch aufferzogen werden, | Solches wolle d. grundtgütige Gott, alss | ein Reicher, vergelten an Ihnen auch an den | ihrigen [reichlich] belohnen und vergelten. |

Melchior Schildts Testament Bl. 9

Nota. Bericht wegen dieser zuge|neyeten v. versigelten blätern. |

Diese Nachfolgende zugeneyete | bläter so auch versiegelt sein, sollen | allererst, wan meine Kind[er] zu ihren mün|digen Jahren gekommen, v. die H. Vor-|

münd[er] ihnen wegen Ihrer Vormundschafft *va|ledicir*et hetten (Ehe aber v. bevor |

Bl. 10

thue Ich hiemit Krafft dieses Ernst: vndt | gentzlich verbieten) alssdan von Ihnen | selbst iedoch in gegenwahrt d. Hern | Vormünd[er] v. d. Mutter eröffnet | werden, Solten aber meine Kind[er] biss | dahin Im Leben nicht verbleiben, sondern von | dem lieben Gott auss dieser welt abge|fodert werden, Alssdan soll diesess | von den Hern Vormundern alsofohrt nach | dess letztenss absterben, in Beysein d. Mutter, nebenst einen auss meines brudern | Ludolph Schilten Kind[ern], wofern er *nicht* | nicht mehr im leben wehre, eröffnet | werden v. wie daselbst beschrieben zu | verfahren v. dem buchstaben schnurgleich | nachkommen, solches ist alss mein letzter | wille v. gentzliche Meinunge. |

Melchior Schilt
manu propria.

[Siegel mit Resten von blauem Seidenband. An den Rändern der Bll. 10, 11, 12, 13, 14, 15 Spuren von Nadelstichen]

Bl. 10′

8. Zum Achten. Dafern nuhn, meine hertzliebe Kind[er], | der grundtgütige hertzliebste Himlischer Vatter, nach | seinem gnädigen willen v. wollgefallen, Euch alle | beide od[er] doch noch einen auss euch beiden, so lange | solte bei leben erhalten, v. ihr ewre mündige | Jahre erreichet, die H. Vormünder auch, Euch theten | wegen gehabter Vormundschafft *valediciren*, Ihr | auch noch bei etwas wolbehaltenem gute, so sollet | Ihr einem jeden, ein Ehrlich *Recompens* vor ge-| thane mühewaltunge geben, vndt Euch gegen | dieselben daneben hertzlich thuen bedancken, | dz Sie euch biss zu Ewren mündigen Jahren | so trewlich vorgestanden vndt euch aufferzogen | haben; Obgedachten 6. punct auch fleissig beob|achten v. da Ewer hertzliebe Mutter annoch | lebend vndt wittwe, wie daselbst beschrieben | zu euch nehmen, dieselbe woll pflegen vndt | vnterhalten, vndt vermahne euch auch hiemit, | da Ihr noch beide soltet im Leben sein, Euch brü|der: und Schwesterlich hertzlich untereinand[er] |

Bl. 11

lieben, vndt keine feindtschafft, Zank od[er] hader | unter Euch spüren od[er] kommen lassen, vndt thue | Euch dem himlischen lieben Vatter anbefhelen, | der Euch dz Ewige Himmelreich verleihen vndt | geben wolle, wornach Ihr aber Ewren lebenswan|del in aller Gottesfurcht v. Gottseligkeit | biss an Euer sterbensende, vollenführen vndt | vollenbringen musset.

9. Zum Neunden, Da sichs nuhn, Nach des lieben Got|tes gnedigen willen v. wolgefallen begeben solte, | dz beide meine liebe Kind[er] vnverheyrahtet, v. | also ohne leibes Erben versterben solten, v. durch | einen Sehl. todt von dieser schnöden welt abge|fodert würden. Alssdan vff solchen fall, *Insti|tuir*e v. setze hiemit Krafft dieses, Meines | Brudern Ludolph Schilten, seine vier Kind[er] | alss nemblich Annen Catharinen, Johan Melchior, | Laurentium, vndt Johan Erichen die Schilde, | in allem solchem meinem Nachlass, nichts davon | aussbescheiden, zu wahre Rechtmässige Erben, |

Bl. 11′

vndt sollen dieselben alssdan nachbeschriebene | *legata* mit allem fleiss auszahlen vndt einen | jeden gebürlich *contenti*ren v. befriedigen, | vornehmlich auch dahin sehen, dz solche *legata* ge|dachten *S. Crucis* v. *S. Egidien* Kirchen vndt auch oldem Closter, die verschriebene *obligationes* | bei d. Stadt Hildessheim v. Curdt wilken richtig | aussgefolget v. dehnen ihren Vorstehern ein|gelieffert werden, deswegen der Kirchen | H. *Diaconi* wie auch d. *Provisor* oder Vorste|her Olden Closterss, bei Vberliefferunge | der *obligation*en schriftlich *revers sub sigillo* | sollen herrauss geben, auch darinnen sich ver|pflichten, dz von Ihnen, auch von Ihren *succes*|soren in solchem *officio*, in allem wie ver|machet, gebuhrlichst sol beobachtet vndt | nachgekommen werden, auch selbigen *Revers* | sollen meine Erben, den Hern *Administrato*|ren v. *Executo*ren [zustellen | v. von ihnen] in die *Fundation* lahden | verwarlich beigeleget werden. |

Bl. 12

Es sollen auch meine eingesetzte Erben und deh|ren Nachkommen dieser wegen fleissige obacht | undt nachfrage thuen, damit diese Vermacht|nussen immerfohrt *distribuir*et auch aussge|zahlet, vndt also nicht inss stecken gerahten | mugen; Schliesslich so vermache ich auch kraft | dieses, dz meine Eingesetzete Erben dehnen | dreien H. Vormundern, wegen trewfleissi|ger Verwaltunge vber meinen nachlass, | v. gute Vffsicht meiner Kind[er], Einem ieden | 40. Rthlr, ohnweigerlich geben und ausszah|len, v. ihnen wegen solcher getrewlichen Ver-| waltunge fleissig Danck sagen. |

10. Zum Zehenden, da nuhn Meine liebe beide | Kind[er], vnverheyrahtet v. also ohne leibess erben | sollen verstorben sein, So vermache Ich krafft | dieses hiemit von meinem Nachlass, an die Kirch[e] zu S. Egidien, Eine *obligation* E. E. Rathess d. | Stadt hildessheim sprechendt auf 333. Rthlr. 12 Mg. | thuet jerlich uff ostern 16. thlr. 24 Mg. Zinss, |

Bl. 12′

Solche Zins sollen vff zehen arme, Elende, gebrech|liche Persohnen, sie sindt Männer od[er] frawen, so | ihr brodt gar nicht verdienen konnen, verwendet | vndt iechliche Persohn, nebenst dem *AEdituo* we|gen der *distribu*irung auf ieden Sontag Ein Mar|ri gr. gegeben werden, so jerlich 15 thlr. 32 gr. | aussträget, da dan noch 28. Mg. vbrich ver|bleiben, selbige konnen zu einforderunge d. | Zins gebraucht werden, worinnen man nicht | muss seumig sein. vndt so baldt eine dieser Persohnen | verstirbet, solch stelle alsofohrt mit einer | anderen ersetzen. Zum Ellften. |

11. So vermache Ich hiemit ebener massen, wofern | meine liebe Kind[er] ohne laibes Erben v. | vnverheirahtet verstorben, an die Kirche | *S. Crucis*, auch eine *obligation* E. E. Rathss | der Stadt Hildesheim, auch auf 333. Rthlr. | 12 Mg. sprechendt, so auch ierlich mit | 16. Reichsthlrn. 24 Mg. verzinset werden, |

Bl. 13

so sollen eben auch diese Zinss bei benannten | Kirchen an Zehen, *dico* 10. arme elende gebrech|liche Persohnen, so ihr brodt nicht verdienen | könden, verwendet, vndt ieglicher Persohn | vff ieden Sontag nebenst dem *AEdituo* weg[en] | *distribuir*ung Einen Marrig. gegeben werden, | so auch ierlich 15. thlr. 32 Mg. aussträget,

da | dan noch 28. Mg. vbrich verbleiben, so behuff | einforderung d. Zinsen konnen gebrauchet | werden, v. solcher einforderung nicht seumich | zu werden, v. dafern auss diesen 10. per|sohne eine verstirbet, solche stelle hinwied[er] | mit einer andern gebrechlichen Persohnn | ersetzen. Zum Zwelften. |

12. Zum Zwelften. thue Ich noch auch hiemit verma|chen Krafft dieses, da Erben meine beide liebe | Kind[er] ohne leibesfrucht v. vnverheyrahtet | verstorben, an dz Olde Kloster, hinten der | Schreibschulen, Eine *obligation*, wegen Curdt |

Bl. 13′

Wilkenss, Bürger vnd Fleischer alhie uff *St.* | *Crucis* Kirchhoff wohnendt, undt vff 300. Rthlr. | sprechendt, so jerlich mit 15. Rthlr. vff Micha|elis verzinset werden, da dan selbige Zinss, | vff die darinnen verhandenen 12. arme | frawen Persohnen sollen verwendet undt | gegeben werden, dieser gestaldt: Es sollen | vff die vier quartal Jahres, als in der Ostern, | St. Johans, Michaelis vndt Weynachtss|wochen, Jeder Persohn, iedes Mahl Zehen Ma|rigr. gegeben werden, so ierlichs 13. thlr. | 12 Mg. aussträget, weil dan noch 1. thlr. vndt | 24 Mg. an solchen Zinsen vbrich verblei|ben, sol solche d. Herr provisor od[er] Vorste|her gedachten Olden Closterss, wegen einfo|derung v. *distribuir*ung solcher gelder zu|geniessen haben, doch dahin sehen, dass diese | auszahlunge zu gebuhrender Zeit geschiehet. |

Bl. 14

13. Zum Dreyzehenden. Wofern nuhn auch, wie | in Vörhergehenden 10. 11. u. 12. punct erwehnet, | wegen meiner beiden lieben Kinder, dass der | liebe Gott [dieselben | aus] dieser schnöden bösen welt, durch | Einen Sehl. todt zu ihm in die Ewige Himlische | frewde versetzet, v. also ohne leibeserben vndt | vnverheyrahtet verstorben; Alssdan thue Ich noch | meiner gewesenen hausfr. Ilsen Margareten | Scheerss (jdoch wofern Sie annoch wittwe ver|blieben, nach meinem v. nach meiner lieben Kinder | Sehl. versterben) hiemit vermachen Ein tausent Rthlr. | So Ihr an gewissen Siegeln v. brieffen (jdoch die beiden hildesheimischen vndt Curdt wilkens | *obligationes* alhie aussbescheiden;) od[er] an Contant geldern, wofern derselben so viel werden ver|handen sein (daran Ich aber Zweiffel trage) | od[er] wie sie desswegen füglichst könne *contenti*|ret v. befriediget werden, Eins vor alle von |

Bl. 14′

von meinen *Instituir*ten Erben sollen gegeben vndt | aussgezahlet werden, die Vermachtnussen aber | so im 6ten punct d. jerlichen 52 thlr. alss | iede woche Einen Rthlr. wirdt alssdan hiemit | *cassir*et v. abgethan. Solte aber meine frawe | bei meiner Kind[er] lebezeiten, Ihren wittwen | stand verrucket, v. sich anderweit verhey|rahtet, od[er] die Nahrunge zu treiben ange|fangen haben, vndt Ihr [die] im 6ten punct, vff | solche fälle, die daselbst verschriebene vndt | vermachte 600. Rthlr. gegeben v. aussgezah|let wehren, so sollen Ihr annoch 600. Rthlr. | dazu gegeben vndt aussgezahlet werden, | vndt hatt Sie also von mir 1200. Rthlr. | bekommen, da mir, von Ihr *loco dotis* nicht | nicht eines hellerss wehrt zu gebracht, dero|wegen keine Ehestifftunge auffgerichtet | werden können, solte sie aber nicht wol|

Bl. 15

len friedtlich sein, so *explicir*e man Ihr | den 6ten punct was daselbst beschrieben |

v. auss den Kayserlichen auch gemeinen | Rechten v. *statuten allegi*ret worden ist. | wonach Sie sich billich zu richten haben | muss; vndt wunsche Ihr hiemit alle gluck|liche *prosperitat* v. wollergehendt. |

Bl. 15′

Imfall nuhn auch dieses mein *Testament* vnd letzster | wille, auss mangel einiger *solenniteten* vndt her|ligkeiten, oder auch nach dieser Stadt *statuten* | vndt Recht, nicht will angenommen werden, od[er] | bestehen könte, So wil Ich doch, dz es alssdan nicht | destoweinigl[icher] *jure nuncupativi testi*, codicilloru[m] | *fidei cōmissi, Donationis mortis ca[us]a aut cujus|cunque alterius ultimae voluntatis vel dispositionis, omni meliori modo, ut valeat et non pereat in* | *ullo*, bestendig sein vndt bleiben solle, vndt | in diesem allem mit meinem letzsten willen, | wz einem jeden hierinnen, guetwillig verma|chet, zu frieden sein; Imfall aber einer | od[er] ander, sich vnterfahren vnd vnterstehen | wurde, | denselben zu *impugni*ren vndt zu fe|chten od[er] sonsten deswegen streit zu erwecken, | So soll derselbe od[er] dieselbe sich hiedurch des | Vermachten vndt *relicti ipso facto* verlustig | gemacht haben. |

[Siegel mit Rest von blauseidenem Bande]

Bl. 16

Dass nuhn dieses mein Melchior Schilten woller|wogenes v. im beisein anwesender H. *Secretarij* | vndt von H. Bürgermeister hierzu verordente | H. gezeugen aufgerichtetess (testament) vndt letzsten | willer wille sey; Solches vhrkunde vndt be|kenne Ich hiemit, mit handt v. mundt, auch | habe diess alles mit Eigener handt durch | vndt durch geschrieben, auch vnterschrieben | vndt mit meinem gewöhnlichen Pittschafft | bedrucken wollen. |

So geschehen Hannover am 4ten Monatstage | Xbris — Ao.Christi Ein tausendt Sechs|hundert Sechsszich vnd Sechss. |

Melchior Schildt
m[anu] pr[op]ria.

[Von anderer Hand]: Zuwissen demnach ietziger Regierender Burgermeister.

Bl. 16′

[Von anderer Hand]: H. Georg Turke i. V. D. auf Melchior Schildss ersuchen | mich Ernst julius Bartelss *Secretarium commendirett* | nebenst zweyen H. des Rahtss benantlich H. Erich Volgern vndt | H. Hans Hansing, seinen letzten willen von demselben anzuneh|men, so seindt wier Heute dato, zue Rahthause in der *Commis|sions*stueben zusammenkommen, welcher sein abgefassetes | Testament in Handen haltent, solches unss *ad subscri|bendum präsentier*ett, wier haben dasselbe angenommen | undt denselben deutlich befragett, Ob den sein Testa|ment vndt letzter wille, wie er daher gehalten haben | wolte richtig abgefasset vndt begriffen, hat er unss | mitt ja beantwortet v. nochmahlen gebeten, dz es | also wie ers alhie *praesentierett* von unss zuem | Zeügnisse unterschrieben werden müchte, darauff | wier dz *Testamente in testimonium* vermuege | vffgetragener Vollmacht, mitt gemeiner Stadt | insiegell bedruckett, dessgleichen mitt | unseren Tauff- | vndt Zuenahmen vnterschrieben vndt unseren |

[Bl. 17]
pittschaften besteckett. So geschehen Hannover den 12. Decembris Anno 1.6.6.6. |

Siegel.
Ernst Julius Bartelss
m. pa.

Stadtsiegel.

Siegel.
Erich Volger
m. pa.

Siegel.
Hans Hansingk
m. pa.

[Von anderer Hand]: *Hanc copiam cum vero et* | *illäso originali per omnia* | *convenire vidi, Theod*: | Falckenreich m. p.

[Dieser Eintrag, stark verblaßt, wurde überklebt; die Kopie liegt bei der Marktkirche]

Erläuterungen

Bl. 2

Stadtgebewde. Oft verbunden mit „vnd beterunge der Stadt", also: zum Besten der Allgemeinheit.

Fundationes oder Vermachtnussen ad pias causas. Über diese Stiftungen berichtet Max Seiffert in der Vierteljahrsschrift f. M.W. 7 (1891), S. 222. Die ganze Summe betrug, ungerechnet eine frühere Zuwendung an die Armen von 400 Gulden: 6100 Rthlr. mit 305 Thlrn. an jährlichen Zinsen.

Margaretha Cassels. Am 30. April 1575 stirbt, seit drei Jahren zur Ruhe gesetzt, der Pastor an der Kreuzkirche Henricus Brugkamp. „Eine von seinen Töchtern hatte M. Vitus Buscherus zur Frauen, die andere sein Successor an der Creutz-Kirche, Laurentius Cassel." (Meier: Kurtzgefaßte Nachricht S. 192.)

Casselius ist (1540) in Hannover geboren, war Rektor der Lateinschule, kommt 1572 an die Kreuzkirche und stirbt nach vierzehnjähriger Amtstätigkeit 1586, Oktober 27. an der Brustseuche im Alter von sechsundvierzig Jahren.

Cassel wird der Vater Margarethas. Wir haben Grund, ihr Geburtsjahr, über das keine Nachrichten vorhanden sind, so spät als möglich anzunehmen, und das letzte Datum ist die erste Hälfte des Jahres 1587.

In erster Ehe war M. C. mit Peter Schriuer verheiratet. Sie war seine zweite Frau und gebar ihm zu den vorhandenen vier Kindern zwei Söhne, Hans und Lorentz. Nur von einem ist der Tauftag nachzuweisen: 1614 Mai 15. Da das Marktkirchenbuch die Taufen erst von 1613 an verzeichnet, Schriuer aber nach seinem Hausbesitz in einer anderen Pfarre nicht zu suchen ist, wird Hans früher geboren sein. M. C. ist also seit mindestens 1612 Schriuers Frau; sie wäre, als sie heiratete, etwa fünfundzwanzig Jahre alt gewesen.

Die Nachricht von den beiden Söhnen entnahmen wir dem Testament, das Schriuer 1621 aufsetzt. Er verteilt sein Vermögen, nach Abzug einiger Legate, zu gleichen Teilen unter die sechs Kinder und die Frau, die außerdem die 420 fl. Münze, die sie eingebracht, zurück erhalten soll. Schriuer wird 1625 Dezember 20. von der Marktkirche beläutet.

Die Witwe hatte das Wohnrecht in einem seiner beiden Häuser (M= Marktstraße 155, links vom Eingang der Seilwinderstraße, 1589 von Cordt Haruest käuflich erworben) auf fünfzehn Jahre bekommen. Genau mit Ablauf dieser Zeit, 1640 verschwindet sie aus dem Schoßregister: sie hat sich wieder verheiratet, und zwar mit Christoffer Hoppe. Kinder aus dieser Ehe sind nicht nachzuweisen. Hoppe stirbt 1645 Oktober 1.

Nach Verlauf des Trauerjahrs, 1646 November 26. reicht M. C., Peter Schreibers des Älteren — der Jüngere als Sohn † Heinrichs geboren 1615 Mai 12. besaß jetzt das Haus —, auch Christoffer Hoppen Witwe, dem Organisten Melchior Schildt

die Hand. Sie war sechs oder mehr Jahre älter als er, nämlich mindestens neunundfünfzig Jahre alt. Da ihr Leben von der ersten Ehe ab mit sicheren Nachrichten belegt ist, könnten etwaige aus ihrem Alter abgeleitete Zweifel nur die Vorzeit, also die Vaterschaft des früh versterbenden Pastor Casselius betreffen: man könnte einen andern Vater gleichen Namens mit späterer Lebenslage vermuten.

Dem widerspricht jedoch eine Stelle in Peter Schriuers Testament. Sie lautet: „Gleicher gestalt soll es auch mit dem jenigen, was nach Absterben meiner freundtlichen lieben Schwiegermutter weilandt Ehrn Lorentzen Cassels sehl. nachgel. wittiben nuenmehr auch sehl. von Ihrem nachlasse an Kupffern vnd zinneren gerähte vnd sonsten auff meine jetzige liebe haussfrauue vorerbet vnd zu meine guetere kommen, gehalten werden, vnd solches Alles meiner jetztgedachter meiner lieben haussfrauuen vnd Ihren von mir erzeugten Beyden Söhnen Hannssen vnd Lorentzen zum Voraus vorpleiben, vnd Ihnen Vnweigerlich abgefolget werden."

Außer dem von der 1616 Januar 3. zu Grabe getragenen Mutter überkommenen Hausrat besaß M. C., wohl vom Vater her, jene 420 fl., die ihr beim Tode des ersten Mannes zurückerstattet wurden; diese Summe spricht nicht von reichen, aber doch von Verhältnissen der Wohlhabenheit. Außer dem Wohnrecht auf fünfzehn Jahre hatte Schriuer ihr (nach Ablauf der Zeit) jährlich 15 Thlr. ausgesetzt. Da er, Besitzer von zwei Häusern, jedem seiner sechs Kinder 300 Thlr. vorab vermacht, muß er recht vermögend gewesen sein. Über seinen Beruf war nichts auszumachen; gleichwohl gibt es eine Begrenzung auf bestimmte Sparten in der Angabe des Testaments, er habe „für seine Person schreiben nicht gelernet"; in den Fabrikregistern kommt er, etwa als Lieferer von Baustoffen, nicht vor.

Über Christoffer Hoppe können wir nur aussagen, daß er aus Braunschweig zuwandert, 1640 Januar 31. Bürger wird und vier Tage später, am 4. Februar M. C. heiratet. Seit diesem Jahre zahlt er den Schoß für das vom Konrektor Johann Duue erworbene Haus M. 1 (rechts vom Eingange der Seilwinderstraße). Von seinem Berufe, vielleicht hatte er keinen mehr, wissen wir nichts.

Im Jahre 1643, während ihrer Ehe mit ihm, verleiht M. C. 300 Rthlr. an Hans Jacobs und seine Ehefrau Margareta Magdalena Mandelsloh. Von dieser Summe empfängt Melchior Schildt 1649 April 14. eine Abschlagszahlung von 50 Rhtlr.; da das Ehepaar in seinem Testament nicht unter den Schuldnern erscheint, ist die ganze Summe wohl in der Zwischenzeit getilgt worden.

Nach Hoppes Tode ist M. C. Besitzerin des Hauses; ein Jahr später kommt es an Schildt, der bis zu seinem Tode als Eigentümer geführt wird.

Die beiden Häuser, die M. C. gehört haben, liegen in nächster Nachbarschaft: der Eingang der Seilwinderstraße, einer schmalen Gasse, trennt sie.

Die Frage, woher das beträchtliche Vermögen komme, über das Schildt in den Legaten verfügt, kann immer noch nicht befriedigend beantwortet werden.

Als Melchior sich im Dezember 1609, sechzehnjährig, aufmachte, um nach Amsterdam zu pilgern, erhielt der Vater „vf beuehlig der heimlich Richtshern zur verehrung zugestelt total 36 fl." Das wäre bei einem reichen Manne, für den man Antonius, der in eine sehr angesehene Familie heiratete, wohl halten könnte, nicht geschehen. Möglich ist, daß Melchior aus Kopenhagen Valuten mitbrachte. Aber warum hat er, als er in zweiter Ehe Kinder bekam, jene ihn so bedrückenden Legate nicht aus der Kraft gesetzt? Doch wohl, weil der Hauptteil des Geldes nicht von ihm, sondern von M. C. stammte, sei es nun, daß sie Vermögen besaß, das von Schriuers Testament nicht berührt wurde; sei es, daß Hoppe zu Vorhandenem Einiges hinzubrachte: er benimmt sich — Hauskauf, Bürgerrecht, Heirat sozusagen in einem Atem — ein bißchen wie ein großer Herr (leider blieb eine Anfrage in Braunschweig ohne Antwort).

Bl. 2′

Melcher Cordt war zur Zeit der Abfassung des Testaments neun, Ilse Margarethe zwei Jahre alt. Zwei andere Töchter waren vorher gestorben.

Bl. 3′

Ilse Margarethe Scheers, Schildts zweite Frau seit 1655 Juli 12., die Mutter seiner Kinder. Die Angabe auf S. 232/3 der „Studien zur Kirchengeschichte der Stadt Hannover" (Braunschweig 1933), Schildt heiratete eine weitläufig Verwandte, muß dahin berichtigt werden, daß sich noch eine Generation einschiebt: es gibt zwei Tönnies Scheer, und Ilse war die Tochter des jüngeren.

Keine Nahrung = kein Erwerb.

Bl. 4

Br. vielleicht Bremen, vielleicht auch Braunschweig.

Statius Buscherus, Sohn des Vitus, damit Vetter M. C's. Rektor, seit 1626 Ludolph Langens Nachfolger an der Aegidienkirche, stirbt 1641 Febr. 14. in Stade „in exilio". Verfasser des „Crypto-Papismus Helmstadiensis". Vgl. Hermann Rohde „M. Statius Buscherus" in „Studien zur Kirchengeschichte der Stadt Hannover" (Braunschweig 1933), S. 234.

Georg Erythropilus, Geistlicher an der Aegidienkirche seit 1638, an der Marktkirche seit 1658, stirbt als Senior ministerii 1669.

Bl. 4′

Schildts Witwe heiratete zwei Jahre nach dem Tode ihres Mannes, 1669 Nov. 23. Diricus Wedekindt.

brawnahrunge: Einkauf in ein Haus mit Braugerechtsame. Schildt besaß das Braurecht, hat es aber mit seiner ersten Hausfrau „verfreyet"; dadurch ist auch die zweite Frau des Rechts, das sie an sich hatte, verlustig gegangen. „Ob nun zwarsten obgedachter H. Melchior Schildt sich vbell hierin vorgesehen, so ist doch sonderlicher respekten halber vnd vff interposition der Kinder Vormunder" die Sache so verglichen, daß das Recht, zu brauen, an die beiden Kinder uud die gerade die neue Ehe eingehende Frau zurückgegeben wurde gegen bare Erlegung von 50 Rthlrn. [Bürgergeldbuch. Anno 1669 Dez. 22.]

Das Haus wird im Jahre 1670 an Caspar Mörser verkauft.

Bl. 5

Ritterh. = Rittershusius, Conrad, geb. 1560 in Braunschweig, gest. 1613 in Altorf, wo er als bedeutender Rechtslehrer wirkte. Von der Schrift, auf die Schildt anspielt, dem *Jus Justinianum i. e. novellarum expositio methodica* ist mir nur die späte Ausgabe von 1669 zugänglich; deren sechster Teil *De Testamentis etc.* enthält nur vierzehn Kapitel. Schildt meint natürlich eine frühere Ausgabe mit anderer Anordnung des Stoffes.

beret (später: bereitt) = breit. spundie = Sponde; Bett, Sofa.

Commentgens, Commentel = hohle Schüssel.

gropen = Kessel. mollen, balgen: hölzerne Gefäße. emmer = Eimer.

Bl. 8′

secundam classem. Die Lateinschule, in der es seit dem Jahre 1646 allerlei Reformen von seiten des Rates gab, hatte eine Prima. Einen Lehrplan für alle Klassen vom Jahre 1634 teilt Franz Bertram mit: „Geschichte des Ratsgymnasiums zu Hannover". Hannover 1915. S. 554.

Bl. 11

Ludolph, der anscheinend jüngere Bruder des Testators, kam (1629) mit Joachim Möring als Nachfolger des Hieronymus Praetorius für die Hamburger Jakobikirche in Betracht, mußte aber vor M. zurücktreten (Freundliche Mitteilung aus dem Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg).

Bl. 12′

Aedituus = Küster.

Der Küster ist als elfte Person den Nutznießern der Stiftung zuzuzählen.

Bl. 15′

solenniteten vnd herligkeiten = höchste feierliche Form.

Neu aufgefundene Orgelstücke von Johann Ulrich Steigleder und Johann Benn

Von Franz Hirtler, Freiburg i. Br.

Im Besitz der Bibliothek des Britischen Museums befindet sich ein Exemplar von Steigleders *Choral-Tabulaturbuch*, mit welchem noch 24 besondere handschriftliche Blätter zusammengebunden sind, die im Katalog der Bibliothek als Additional-Manuskript Nr. 34898 registriert werden. Als nähere Angabe ist lediglich die Vermutung ausgesprochen, es handle sich meistenteils um kirchliche Stücke Steigleders ungefähr aus dem Jahre 1627; genauere Beachtung fand die Handschrift bisher nicht[1].

Über Joh. Ulrich Steigleder (geb. 1593 zu Schwäbisch-Hall, 1617—1635 Organist an der Stiftskirche in Stuttgart, gest. 1635 daselbst), der als letzter Vertreter der von Conrad Paumann ausgehenden süddeutschen Koloristenschule und als mutmaßlicher erster Lehrer Joh. Jakob Frobergers besonderes Interesse verdient, unterrichtet die Freiburger Dissertation von Ernst Emsheimer (1928). Außer den beiden Hauptwerken Steigleders, dem 1624 erschienenen *Ricercar-Tabulaturbuch* und dem 1627 gedruckten *Choral-Tabulaturbuch*, ist uns von ihm fast nichts erhalten. Doch geben die folgenden Sätze aus der Vorrede des *Ricercar-Tabulaturbuches* bemerkenswerte Anhaltspunkte für die mutmaßliche Herkunft der Handschrift (Emsheimer, a. a. O., S. 25): „als aber bißweylen mich gute freundt umb ettliche Stuck angesprochen, dennen ich mittgetailt sein von denjenigen, durch hin und wider abschreyben, meine Compositiones, ahn vilerlay Ort gelangt, daß auch außerhalb diser landen, meiner ohn wissent, wolerfarne Organisten ettlichs von mir gesehen und es inen nit übel belieben lassen".

Auf den letzten Blättern taucht mehrmals der Name *Joann Benn* auf. Von diesem etwa gleichzeitig mit Steigleder lebenden Konstanzer Organisten war bisher weder aus seinem Leben noch von seinen Werken Wesentliches bekannt. Die vorliegende Handschrift liefert sieben drei- und vierstimmige Ricercare Benns.

Die Notation ist durchgehend die deutsche Buchstaben-Tabulaturschrift im Gegensatz zu Steigleders vermutlich ein Jahr später entstandenem Choral-Tabulaturbuch, das wie Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* in italienischer Art partiturmäßig notiert ist. Die einzelnen Blätter sind rechts oben numeriert, und zwar von 2—16 und dann von 24—31. Die Handschrift ist also nicht vollständig. Das Fehlen des Mittelteils ist dadurch zu erklären, daß der Schreiber die Stücke nicht der Reihe nach abschrieb, sondern oft einige Stücke vorausnahm und dazwischen

---

[1] Photokopie im Besitz von Prof. Dr. Gurlitt, Freiburg i. Br., dem ich für die freundliche Überlassung und für seine Unterstützung zu besonderem Dank verpflichtet bin.

Raum frei ließ, um später das Dazwischenliegende nachzutragen. Das geht einwandfrei schon daraus hervor, daß einige Stücke mitten auf der Seite abgebrochen sind, dann eine Lücke bleibt und unten an der Seite ein neues Stück beginnt, sowie auch daraus, daß oft am Ende eines Stückes die Schrift auffallend klein und gedrängt wird, woraus ersichtlich ist, daß der Anfang des nächsten Stückes schon dastand und nur noch beschränkter Raum für das vorhergehende zur Verfügung war. Diese Frage nach der Zusammengehörigkeit der Teile der Handschrift ist besonders deshalb wichtig, weil eine deutliche Gruppierung der Stücke zu ersehen ist: im ersten Teil der Handschrift (Blatt 2—16) sind kirchliche Stücke enthalten (Hymnen, Kyrie, Christe, Sanctus u. a.), während der zweite (Blatt 24—31) nur Ricercare enthält, denen meist der Name Johann Benn vorangesetzt ist. Ob nun für die fehlenden Blätter 17—23 ein besonderer Teil gedacht war, ist nicht festzustellen. Auch scheint mit dem 31. Blatt noch nicht das eigentliche Ende des Werks erreicht zu sein, da hier keinerlei Abschlußzeichen zu bemerken ist und auch noch weitere Linien (d. h. Striche zur Trennung der Systeme voneinander) gezogen sind. Die Schrift verrät eine großzügige, ausgeprägte und geübte Hand, daneben sind andere Teile in einer kleineren, engen und zierlichen Schrift gehalten. Die grundsätzliche Notationsweise (Pausen, Erhöhungszeichen, Oktavstriche usw.) bleibt jedoch durchgehend dieselbe, und da auch die einzelnen Buchstabenformen sich auffällig gleichen, ist es doch nicht völlig ausgeschlossen, daß es sich um einen einzigen Schreiber handelt. Die wechselnden Schriftzüge wären in diesem Fall auch durch den ab und zu auftretenden Raummangel, von dem oben die Rede war, zu erklären. Die Person des Schreibers interessiert vor allem deswegen, weil es sich vermutlich um den Komponisten selbst handelt: auf dem 4. Blatt ist ein „Christe" begonnen, das dann abgebrochen und ganz durchgestrichen wird, worauf nochmals dasselbe Stück, jedoch in um die Hälfte verkürzten Notenwerten folgt, eine Korrektur, die wohl nur von Steigleder selbst stammen kann[1].

Es folge hier ein genaues Verzeichnis sämtlicher Stücke der Handschrift, jeweils mit kurzer Beschreibung.

---

[1] Ein offenbar ähnliches Manuskript hat Wilhelm Tappert in einem Aufsatz über Steigleders Choral-Tabulaturbuch (Monatshefte für Musikgeschichte 1887, S. 13ff.) beschrieben. Tappert spricht hier von einem Exemplar des Steiglederschen Choral-Tabulaturbuches im Besitz eines Berliner Antiquars, das „auf 69 vorgebundenen Blättern handschriftliche Musik enthält, teils in deutscher Buchstaben- oder Orgeltabulatur, teils in gewöhnlicher Notenschrift auf Fünfliniensystemen (italienische Tabulatur genannt)". Tappert beschreibt weiter: „Man findet: Hymnen, Canzonen, Kyrie, Messen, Ricercare, Ave Maria, Miserere, Regina Coeli, Salve Regina usw. Die Stücke sind drei- bis achtstimmig, mehrere mit Instrumentalbegleitung, z. B. ein achtstimmiges ‚Iste est Joannes'. Hie und da ist ein Komponist genannt, ich konnte folgende Namen entziffern: Joann Benn, Andr. Hepgins (Hepgin? Hepgius?), Pietro Lappes (Lappi?), P. O. Vincentio de Putiis. Am Schlusse gibt es noch einen handschriftlichen Anhang: drei Blätter (fünf Seiten); sie enthalten das Fragment einer Messe (der Anfang fehlt) und einen dreistimmigen Gesang mit beziffertem Baß ‚di fra Columbini'." Die Wiederauffindung dieser als Seitenstück zur vorliegenden Handschrift sehr interessierenden Quelle war mir nicht möglich.

Fol. 1'—2 Hymnus De Natiuitate Domini. 1. Vers. . . . 2. Vers.
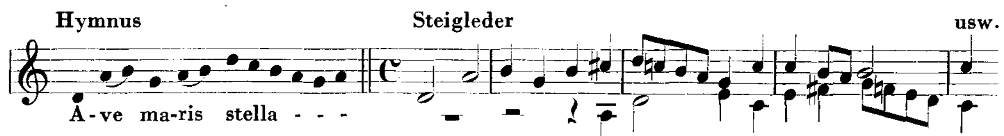
Der 1. Vers ist ein vierstimmiger, ricercarförmiger Satz mit dem etwas veränderten Beginn des Hymnus *A solis ortus cardine* als Thema. Die Weiterführung des Themas hält sich jedoch nicht mehr an die Melodie des Hymnus. Die Stimmen setzen streng fugenmäßig nacheinander ein. Mehrere Durchführungen, Thema in allen Stimmen oft wiederkehrend.

Der 2. Vers ist ein sehr kunstvoller Satz, in dem Sopran mit Alt und Tenor mit Baß paarweise kanonisch geführt sind. Das Thema tritt im Alt auf, sogleich mit Kontrapunkt im Sopran, der jedoch die Fortsetzung des Themas darstellt: gleich anschließend werden die Stimmen vertauscht, so daß das Thema im Sopran und seine Fortsetzung im Alt erklingt. Im weiteren Verlauf setzen Tenor und Baß zusammen ein, die genau dasselbe Spiel eine Oktave tiefer bringen. Die spätere Fortführung bringt dann eine freiere Verarbeitung des Themas.

Die vollständige Übertragung des Stückes folgt im Anhang.

Fol. 2'—3 Hymnus B. Mariae Virgi. Aue Maria. 1. Vers. . . . 2. Vers.

Auch hier ist wie in allen Stücken nur der Beginn des Themas der betreffenden Hymnusmelodie entnommen (und zwar dem Hymnus *Ave maris stella*, nicht *Ave Maria*, wie ungenau abgekürzt in der Überschrift steht) und vierstimmig bearbeitet. Der 1. Vers ist nach demselben Prinzip wie der 1. Vers des vorausgehenden Hymnus gearbeitet, auch der 2. Vers bringt ebenfalls entsprechend wie zuvor anfänglich in Sopran und Alt beide Themenhälften zugleich, fährt jedoch dann freier weiter. Hier der Anfang:



Fol. 3'—4 Kyrie. paschalj.

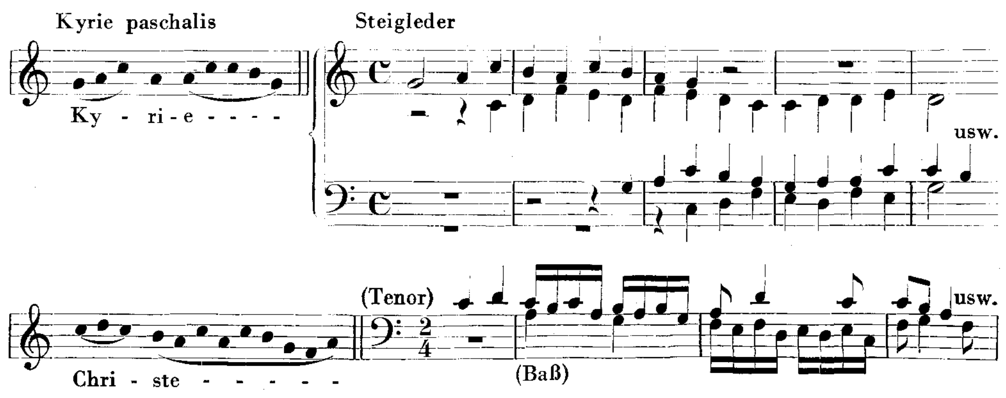
Thema ricercarförmig wie in den vorausgehenden Hymnen verarbeitet.

Christe.

Nach zwei Zeilen abgebrochen und durchgestrichen. (Vgl. Bemerkung oben.)

Christe.

Dasselbe *Christe* wie zuvor, in halb so langen Werten notiert und zu Ende geführt. Verarbeitung auch bei diesen Stücken wie bei den anderen:



Fol. 4'—5 Kyrie.

Es handelt sich um das *Kyrie in festis duplicibus*: *De angelis*, das auch heute noch in der Kirche eins der am meisten gebräuchlichen ist, daher fehlt in der Überschrift eine nähere Angabe. Das folgende *Christe* entspricht jedoch dem hierzu im heutigen Graduale Romanum angeführten nicht.

Fol. 5′—6 Christe. Das erste Kyrie.
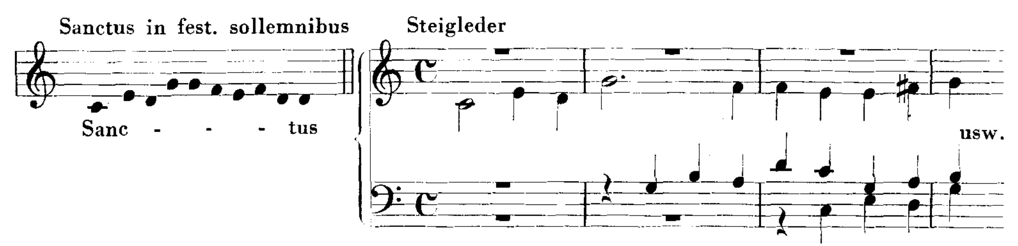
Thema des vorausgehenden Kyrie in anderer Verarbeitung.

Sanctus Paschalij.

Der Beginn des Themas ist nicht dem *Sanctus paschalis* entnommen, sondern dem *Sanctus in festis sollemnibus*. Auf *C* beginnend im Alt, jedoch mit *D*-dur-Akkord endigend.

2. (2. Vers.)

Wieder auf *C* beginnend (diesmal im Tenor) und mit *D*-dur-Akkord (ohne Terz) endigend. Am Schluß Thema im Sopran und Tenor in Verkleinerung.
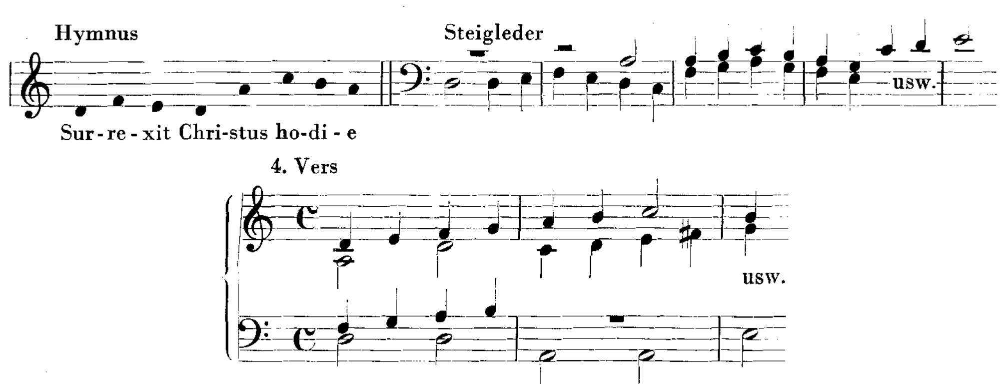


Agnus Dei.

Dasselbe Thema wie das vorausgehende Sanctus, obwohl im Graduale das zum *Sanctus in festis sollemnibus* gehörende Agnus — im Gegensatz zu vielen anderen Festen — nicht dieselbe Melodie hat. Das Stück ist in halb so langen Werten notiert wie das vorausgehende, sonst jedoch ähnlich gehalten. Auch genau wie das vorausgehende Sanctus auf *C* beginnend und in *D*-dur endigend.

Fol. 6′—7 Hymnus Paschali. . . . 2. Vers.

Fol. 7′—8 3. Vers. . . . 4. Vers.

Das Thema klingt nur an die ersten vier Töne des gregorianischen Hymnus an. Die vier Verse bringen eine Steigerung durch einen immer dichteren Satz (d. h. die einzelnen Stimmen pausieren immer weniger) und durch immer reichere Kolorierung (auch immer kleinere Notenwerte). Merkwürdig ist der 4. Vers: es beginnen alle vier Stimmen gleichzeitig und werden bis auf eine kurze Unterbrechung des Alts vor dem Schluß fast pausenlos bis zu Ende weitergeführt. Ein Zusammenhang mit dem ursprünglichen Thema ist kaum mehr zu finden; in der Oberstimme stehen Anklänge an den weiteren Verlauf der Hymnusmelodie. Der Satz erscheint fast homophon-harmonisch.



Fol. 8′—9 Kyrie B. M: Virginis Christe. Kyrie.

Auch hier ist der Zusammenhang des Themas mit der gregorianischen Melodie gering: statt beginnender drei Dreiklangstöne im Kyrie steht hier nur ein Quintsprung. Auch chromatische Veränderungen sind angebracht. Das letzte Kyrie bringt das Thema des ersten genau wieder, jedoch anders weitergeführt und verarbeitet.

Eine Verbesserung im ersten Kyrie betrifft wohl nur einen Schreibfehler.

Fol. 9'—10 Himnus O Lux Beata Trinitas.

Dieser und die später folgenden Hymnen stehen im Gegensatz zu allen anderen nicht im heutigen Graduale oder Antiphonale Romanum. Zu finden bei Mich. Praetorius, Hymnodia Sionia (1611).

Recercar.

Anderes Thema als der vorausgehende Hymnus. Verarbeitung gleich den liturgischen Themen. Nach zwei Zeilen abgebrochen, die Hälfte dieses Blattes bleibt frei.

Fol. 10'—11 Canzon.

Kein Unterschied in der Form zum vorhergehenden Ricercar und den kirchlichen Stücken. Merkwürdig ist, daß die Kanzone, die sonst als die weltlichere Form im Vergleich zum Ricercar gilt, hier unter den kirchlichen Stücken steht und nicht in den zweiten Teil der Handschrift aufgenommen wurde.

Hymnus de Apostolis / Exultet Coelum.

Verarbeitung wie die vorhergehenden Themen.

Fol. 11'—12 2 Versus.

Eine ähnliche Form wie im 2. Vers des *Hymnus de nativitate Domini*, d. h. als Kanon zwischen Sopran-Alt und Tenor-Baß beginnend.
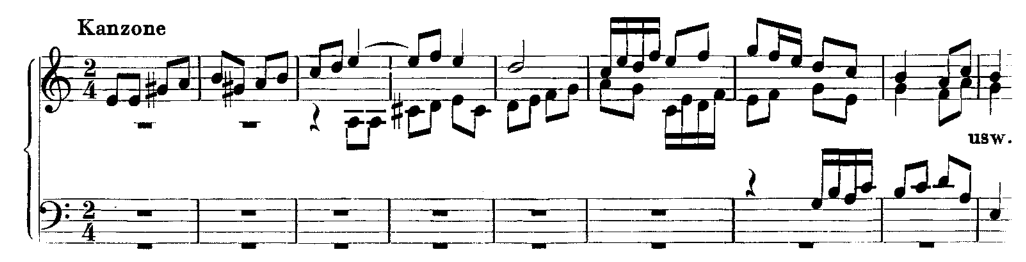
Die untere Hälfte des Blattes bleibt leer. Hier und auf dem vorhergehenden Blatt ist die enge und kleine Schrift besonders auffallend (vgl. Bemerkung oben).

Fol. 12'—13 Kyrie: in summis festis. Christe.

Die unterste Zeile dieses Blattes bleibt frei, offenbar für die fehlende Wiederholung des Kyrie, ebenso die oberste des nächsten Blattes.

Fol. 13'—14 Canzon.

Ausgedehnter angelegt als die vorausgehende Kanzone, formal jedoch ihr wie den anderen Stücken gleich. Am Schluß stehen verschiedene Wiederholungszeichen für einzelne Abschnitte da.



Fol. 14'—15 In festo pentecost: Himnus, Veni Creator. . . . 2 Versus 3 Versus Himnus dedicationis Templi / Urbs beata Hierusalem. . . . 2 Versus.

Beide Hymnusverarbeitungen sind wie die vorhergehenden aufgebaut.

Fol. 15'—16.

Fortsetzung des 2. Verses. Die unteren zwei Drittel des Blattes bleiben leer. Bis Fol. 23' Lücke in der Handschrift (vgl. Bemerkung hierzu oben).

Fol. 23'—24 Ricercar A 4 Joann Benn.

Vierstimmig. Beschreibung dieses und der folgenden Ricercare s. u.

Fol. 24'—25.

Fortsetzung des vorausgehenden Ricercars. Dann neues

Ricercar.
Vierstimmig.

Fol. 25'—26.
Fortsetzung des vorausgehenden Ricercars.

Fol. 26'—27 Ricercar Joann Be(nn).
Vierstimmig.

Fol. 27'—28.
Fortsetzung, dann abgebrochen und zwei Zeilen frei gelassen. Hierauf

Ricercar.
Dreistimmig.

Fol. 28'—29.
Fortsetzung des vorausgehenden Ricercars, hierauf

Ricercar 6 toni Joann Benn.
Dreistimmig.

Fol. 29'—30.
Fortsetzung des vorausgehenden Ricercars, hierauf

Ricercar.
Dreistimmig.

Fol. 30'—31.
Fortsetzung des vorausgehenden Ricercars, hierauf

Ricercar.
Dreistimmig. Die unterste Zeile dieses Blattes bleibt leer.

Die beiden Teile der Handschrift sind in ihrer stilistischen Grundhaltung miteinander verwandt, jedoch nicht gleichartig. Sie gehören zweifellos derselben Schule an, aber nicht demselben Komponisten. Ein Hauptmerkmal dieser Schule beschreibt Ernst Emsheimer (a. a. O., S. 35f.) folgendermaßen: „Es ist eine Eigentümlichkeit der süddeutschen Schule, einen als Imitationsanlaß erwählten, weit ausgesponnenen Melodiezug im Verlaufe der Komposition — seiner Gliederung in zwei Hälften gemäß — zu zerteilen, diese selbständig entweder jeweils in besonderen Abschnitten getrennt oder auch im Nebeneinander gleichzeitig zu verarbeiten, sie später wieder untereinander zu kombinieren, sie in ihre ursprüngliche wechselseitige Bezogenheit zurückzuversetzen. In besonders starkem Maße ist diese Art der Verarbeitung in den Erbachschen Ricercaren anzutreffen, woselbst sie nahezu zum Prinzip der gesamten Formgebung erhoben erscheint und einen einheitlichen vorherrschenden Formtypus herausbildet. Wenn sich dieses Verfahren bisher der Aufmerksamkeit entzog, so liegt dies darin begründet, daß man irrtümlicherweise den zu Beginn der Komposition als Imitationsanlaß dienenden Melodiezug in der Gesamtheit seines Bewegungsverlaufs nur bis zum Einsatz der imitierenden Stimme zu berechnen pflegte und seine melodische Fortspinnung als Kontrapunkt zu dieser

auffaßte. Diese Anschauungsweise führte dann notwendig dahin, diesen im weiteren Verlauf der Komposition verselbständigten vorgegebenen Kontrapunkt als ein dem ursprünglich als Imitationsanlaß dienenden Melodiekern untergeordnetes Nebensubjekt aufzufassen und ihm nur eine mittelbare Bedeutung zuzusprechen".

Weiterhin beschreibt Emsheimer, wie in den großen Ricercaren von Steigleders Ricercar-Tabulaturbuch dadurch eine dreiteilige Form erreicht wird, daß im ersten Teil dieser Melodiezug zusammenhängend auftritt, im zweiten Teil beide Hälften einzeln verarbeitet und im dritten Teil diese wieder verbunden werden, d. h. als zusammenhängender Melodiezug wieder auftreten.

Dieser klare Formaufbau besteht bei den Stücken in beiden Teilen der Handschrift nicht. Bei den Ricercaren von Johann Benn im zweiten Teil wäre bei ihrer Ausdehnung diese Möglichkeit gegeben, doch zeigen gerade diese Arbeiten am wenigsten eine bestimmte Form, die einzelnen Teile eines Melodiezuges, der hier oft dreiteilig ist, kehren regellos in allen Stimmen wieder in fugierten Einsätzen.

Dagegen zeigen die Stücke des ersten Teils trotz ihres kleinen Umfanges eine deutliche Formgliederung. Als Beispiel diene der erste Hymnus (vgl. die Übertragung im Anhang): Der lange Melodiezug besteht aus drei Teilen, der erste (mit a bezeichnete) enthält die sechs ersten Töne der gregorianischen Hymnusmelodie. Darauf folgt ein bewegterer, in Stufenschritten laufender Teil (b), an den sich als dritter Teil (c) wieder in längeren Werten ein Quartenschritt nach unten mit einigen ausschwingenden Tonschritten schließt. Bei den beiden letzten Stimmeinsätzen (Tenor und Baß) wird Teil c nicht berücksichtigt. Es beginnt nun eine Zerstückelung des Melodiezuges, in der Hauptsache tritt Teil a (der Träger des eigentlichen Hymnus) in allen Stimmen immer wieder unverändert hervor, Teil b kehrt in verschiedenen Varianten, oft sequenzartig geführt, wieder. Der obenerwähnte, abermalige Zusammenschluß der Teile zu dem anfänglichen, einheitlichen Melodiezug erfolgt nicht, die absichtlich beschränkte Ausdehnung sämtlicher Stücke des ersten Handschriftteils läßt dies nicht zu. Als Abschluß folgt Vers 2, dessen kunstvolle Form, die in Steigleders Choral-Tabulaturbuch ähnliche Beispiele findet, oben schon beschrieben wurde.

Die Verfasserschaft Steigleders für diese erste Manuskripthälfte wird auch noch durch einige Einzelheiten bewiesen, die Emsheimer als weitere Stilmerkmale Steigleders anführt, Tonwiederholungen, Terzen- und Akkordreihen, geschärfte Rhythmen, die Steigleder als erster Süddeutscher von den englischen Virginalisten übernommen hat, und die sich auch in den vorliegenden Stücken finden.

Die formalen Unterschiede der Bennschen Ricercare von diesen Arbeiten Steigleders wurden bereits dargelegt. Bemerkenswert ist das Vorkommen der dreistimmigen Ricercare, die mit den dreistimmigen Ricercaren aus Steigleders Tabulaturbuch wohl zu den frühesten Vertretern ihrer Art gehören. Melodisch vermeiden Benns Ricercare große Intervallsprünge, alles ist möglichst mit Stufenschritten ausgefüllt. Auch ist hier mehr Chromatik als bei Steigleder zu finden. In den meisten ist das harmonische Prinzip weniger berücksichtigt als bei Steigleder; es sind weit mehr Sekundenreibungen, Querstände und andere Härten hier zu finden als im ersten Teil der Handschrift. Im vorletzten Ricercar treffen sogar einmal *fis'* und *f'* in Sopran und Alt als Leittöne nach *g* und *e* zusammen. Allerdings sind
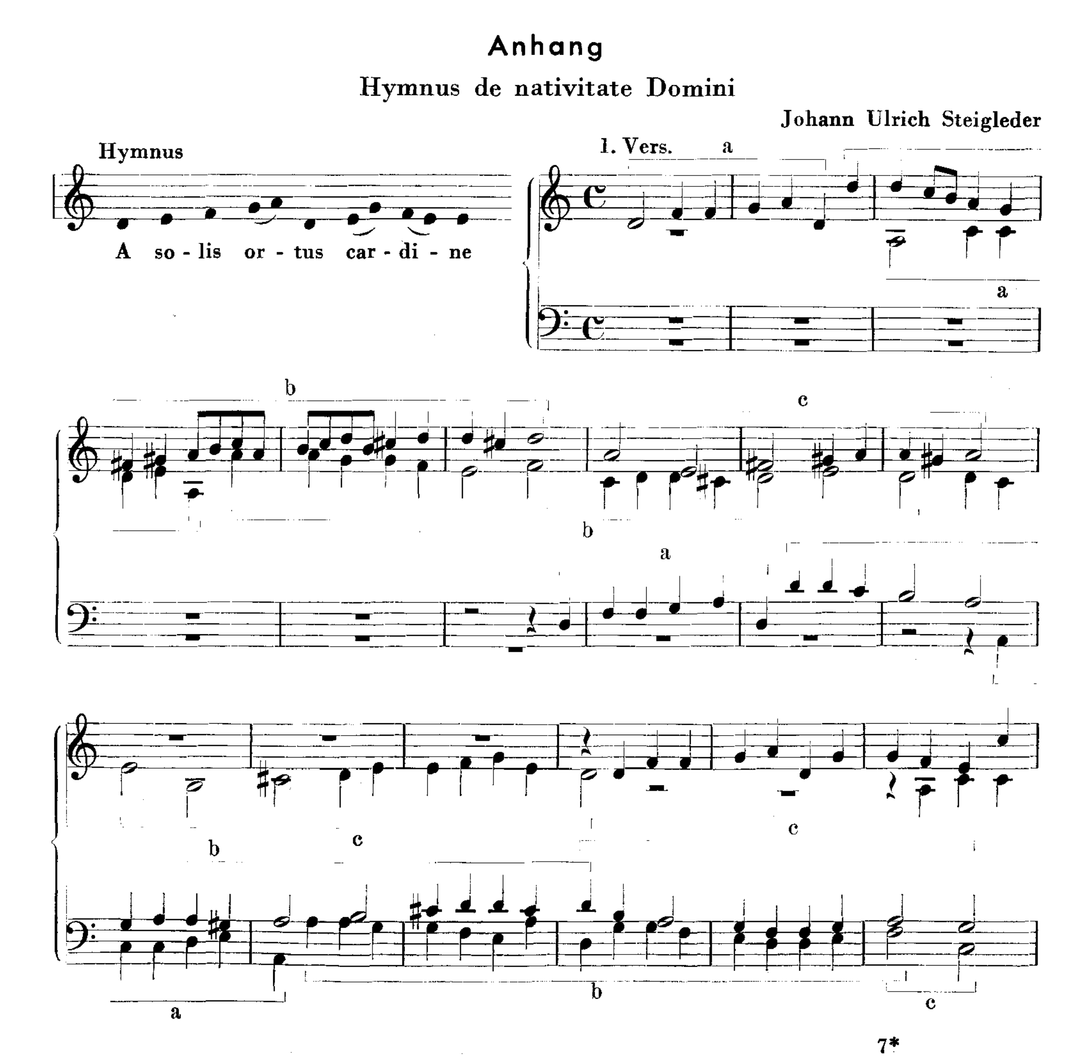
Schreibfehler hier nicht ausgeschlossen, da gegen Schluß der Handschrift die Schrift sehr flüchtig wird: mehrere Oktavzeichen sind fortgelassen, auch Oktavenparallelen kommen vor.
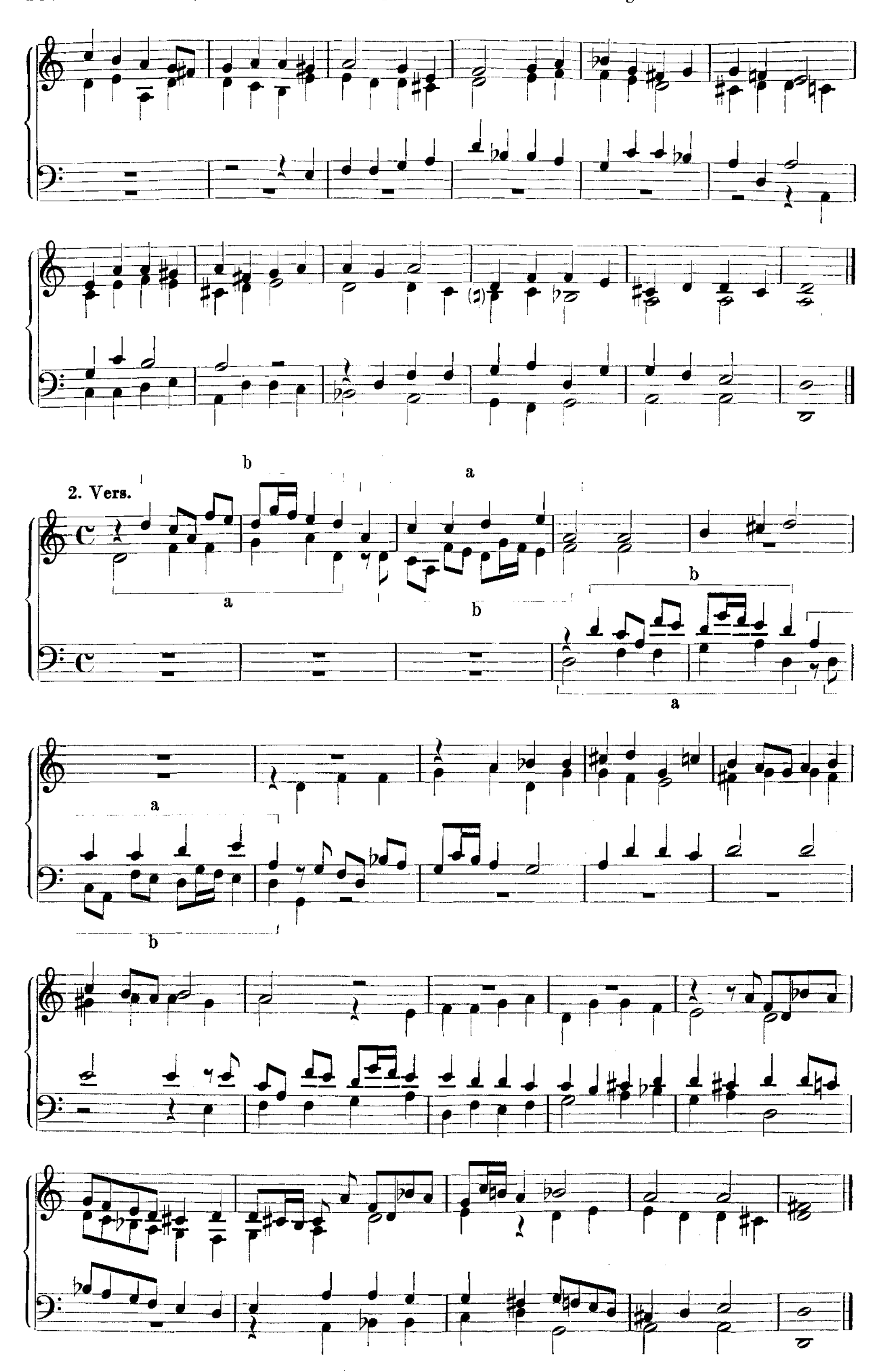
So ergibt sich ein deutlicher Unterschied in den beiden Teilen des Heftes: die Arbeiten Steigleders verraten eine starke Eigenart und das gediegene handwerkliche Können eines erfahrenen Organisten — namentlich die Hymnenbearbeitungen, Stücke, wie sie in ihrer Art bisher nur wenig bekannt waren, verdienen eine Neubelebung —, während die Ricercare des damals vermutlich noch jungen Benn ihnen gegenüber weniger eigenwertig als nachahmerisch erscheinen. In dieser Gegenüberstellung der beiden Teile zeigt sich die neuaufgefundene Handschrift — vermutlich als Organistenbuch mit Ricercaren zur etwaigen Einschiebung zwischen die liturgischen Stücke angelegt —, obwohl gering im Umfang und bruchstückhaft, als bemerkenswertes Denkmal aus der letzten Zeit der süddeutschen Koloristentradition.

Anhang

Hymnus de nativitate Domini

Johann Ulrich Steigleder




2. Vers.
a
b
a
b
b
a
a
b

Wandernde Liedweisen

Eine Grundfrage volkskundlicher Musikforschung

Von Werner Danckert, Jena

Als W. Tappert vor etwa sechs Jahrzehnten das Schlagwort *Wandernde Melodien* prägte, ahnte er wohl kaum, welches Gewicht und welche Sinnfülle der von ihm erstmalig berührte Fragenkreis in sich barg. Für ihn und für die meisten Volksliedforscher bis auf den heutigen Tag blieb die Tatsache der Melodieabwandlungen ein zwar von der Lebendigkeit des Volksliedes zeugender, im übrigen aber nur philologisch zu verbuchender Sachverhalt. Daß in ihm der Schlüssel zu volks- und völkerkundlichen Feststellungen ersten Ranges enthalten ist, kam der Mehrzahl der Beurteiler nicht in den Sinn. Was an Erklärungs- oder Deutungsversuchen auftauchte, gelangte in der Regel nicht über allgemein gehaltene „Permutationsgesetze" hinaus, deren Erkenntniswert naturgemäß im Hinblick auf die volkskundliche Sinnfrage wenig ertragreich erscheint. Einzig Philipp Spitta[1] scheint gesehen zu haben, daß die Umgestaltungen, die eine Melodie beim Grenzübertritt erfährt, tiefreichende Einblicke in das Wesen der musikalischen Volkscharaktere gewähren.

Das Bleibende an Tapperts Versuch ist die — freilich nur keimhaft angedeutete — Erkenntnis, daß musikalische Stile eine festumrissene substantielle Grundlage haben. Neuerdings hat H. Besseler[2] die Lehre von den *Substanzgemeinschaften* ausführlich entwickelt. Jeder Stil läßt sich fürs erste als eine Summe, ein Vorrat geprägter Wendungen erfassen, etwa in dem Sinne wie die mittelalterlichen Theoretiker den Bau der Kirchentöne mit Hilfe melodischer Umschreibungen und Formeln (Tropen) darzustellen versuchten. Selbstverständlich erschöpft sich in der Zusammenstellung solcher Bausteine keineswegs die Bedeutung eines Stils, denn Ganzheit wird stets durch Verknüpfungen zwischen den einzelnen Sinngliedern gestiftet, deren Sinn wiederum als Ausdruck übergreifender Gestalten erscheint. Analytische Formalbetrachtung wird z. B. zu Recht feststellen können, daß im neuen tschechischen Liede fast ausschließlich vorgeprägtes Melodiegut der deutschen Kunst- und Volksmusik des 18. und 19. Jahrhunderts verwendet wird. Dennoch sind die tragenden Sinngehalte der beiden Volksmusikbereiche durch eine tiefe Kluft voneinander geschieden. Zwar stimmen die „Elemente" überein, nicht aber die aus ihnen entwickelten Melodiezüge, die übergreifenden Gestaltzusammenhänge.

---

1 Ph. Spitta, Besprechung von „Giesmin Balsai"; Vj. f. Mw., Bd. 10, 1894, S. 216ff.

2 Heinrich Besseler, Grundfragen der Musikästhetik; Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1926, Leipzig 1927, S. 63ff.

Die unvergleichliche Bedeutsamkeit der wandernden Melodien für die Erkenntnis der Völkerphysiognomien beruht nicht zum geringsten darauf, daß uns dieses Material Einblicke in das Werden, in die Gestaltungsvorgänge selbst verschafft. Im Gestaltwandel treten die Prinzipien der Gestaltung, die Leitbilder und Formkräfte, gleichsam in statu nascendi ans Licht. Dieselben Kräfte, die etwa die Umbildung einer deutschen Liedweise in Finnland bewirkten, sind natürlich auch als Formideale im eigenwüchsigen Gesang der Finnen am Werke!

Man hat sehr richtig gesagt: nur in immerwährendem Formwandel bekundet sich die Lebendigkeit des Liedes. Die Erfahrung zeigt nun, daß die vielfältigen Abschleifungen und Umprägungen, die ein Lied innerhalb seines heimatlichen Lebenskreises erfährt, in letzter Hinsicht doch einer einheitlichen Daseinsverfassung entspringen. Es sind gewissermaßen Abzweigungen eines Stammes, Wechselformen, die sich schließlich auf ein tragendes Grundgesetz zurückführen lassen. Stellen wir etwa alle erreichbaren Varianten eines deutschen Liedes (gegenwärtig volksläufige und vergangene) neben eine Vielzahl von finnischen oder norwegischen Lesarten, so zeigt sich, daß die nationalen Gruppen sich zu geschlossenen stilistischen Einheiten zusammenfügen.

Völlig anders steht es um den Gestaltwandel, dem die Volksmelodien unterworfen sind, sobald sie aus ihrem volklichen Heimatbezirke in die Fremde wandern. Unweigerlich ändern sich zunächst Klang, rhythmischer Impuls, Bewegungsfluß und Dynamik. In den meisten Fällen treten zugleich melodische Veränderungen zutage, deren Sinn sich keinesfalls in bloßer Abzweigung vom tragenden Stamme erschöpft, sondern einem sprunghaften Wechsel der inneren Aufbaugesetze gleichkommt. Tonräumliche und zeitliche Struktur sind in erster Linie von der Umschichtung betroffen. Es handelt sich, um ein biologisches Gleichnis anzuwenden, nicht um gleitende „Para- oder Mixovariation“, sondern um sprunghafte „Mutation“. Man spürt, daß nicht nur passive, aufnehmende Regungen, sondern produktive, eigenwillige Kräfte am Werke sind, die den übernommenen Klangstoff in festumrissene Bahnen lenken.

Zunächst sind es vor allem die Prägekräfte des jeweils tragenden Volkstums, die der Gestaltwandel ungemein plastisch zutage treten läßt. Darüber hinaus aber zeichnen sich nicht minder deutlich Völkergruppen ab, deren Melodiebildung einem gemeinschaftlichen Wurzelboden entspringt. Nennen wir diese stilistischen Großgruppen *Formkreise*, so zeigt sich, daß ihre Verbreitungsbezirke mit der Verteilung der von O. Rutz ermittelten Typen von Haltung und Stimmklang völlig übereinstimmt:

Formkreis	I	II	III
	Italien	Deutschland	Keltische Provinzen
	Sardinien	(Österreich, Deutsch-Schweiz)	Rätoromanen
	Rumänien	Niederlande	Spanien
	Polen	England	Portugal
		Schweden	Frankreich
			Dänemark
			Norwegen
			Baltische Länder
			Slawische Völker
			Finnische Völker

Prüfen wir diese Verteilung zunächst auf ihren volkskundlichen Gehalt hin; das rein Musikalische mag späterhin Erörterung finden. Ohne Schwierigkeiten läßt sich zunächst Formkreis II als eine sämtliche Völker „westgermanischer" Sprachgemeinschaft umfassende Kulturgruppe aussondern; einzig das Schwedentum, das sprachlich zur nordgermanischen Gruppe gerechnet wird, nimmt eine Ausnahmestellung ein, die indessen eine Milderung erfahren dürfte, wenn man die von der Linguistik festgestellten Verwandtschaftsgrade nicht allein von der sprachlichen „Substanz" her, sondern auch von der inneren Sprachdynamik ausgehend bewertet; dann rückt nämlich das Schwedische als eine wesentlich „agogisch" gerichtete Sprache in unmittelbare Nachbarschaft der westgermanischen Dialekte!

Schwieriger hält es, die volklichen Träger des III. Formkreises zusammenschauend zu erfassen. Da schließen sich zunächst die beiden restlichen Nordvölker zu einer auch sprachlich besonders eng verbundenen Verwandtschaftsgruppe zusammen, ferner läßt sich eine westromanische und eine baltoslawische, schließlich eine ugrofinnische aussondern und es bleiben zwei Altstämme — Rätoromanen und Kelten —, die als rassisch Nahverwandte der alten vorabendländischen Völkerschichten Westeuropas gelten dürfen.

Bei der Betrachtung des I. Kreises endlich versagen sprachwissenschaftliche Gesichtspunkte nahezu völlig, und es gilt, den Blick sogleich auf die altvolklichen Substrate zu richten, deren psychisch Gemeinsames durch die sprachwissenschaftlichen Zuordnungen eher verdeckt als enthüllt wird. Zweifellos handelt es sich hier, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachgewiesen habe[1], um die Überbleibsel einer uralten vorindogermanischen Mittelmeervölkergruppe, um ein ursprungsmäßig südeuropäisches Bevölkerungselement, das gegenwärtig noch am reinsten in Italien und Sardinien sich erhalten hat, im rumänischen und polnischen Volkstum zum mindesten als ein tragender Grundbestandteil (neben starken Minderheiten vom III. Formkreis) gelten dürfte. (Längst rechnen Anthropologie und kulturhistorische Völkerkunde mit einem kräftigen „südeuropiden" Einschlag im Polentum; hinsichtlich der Rumänen ist an die alte thrakische Grundlage zu erinnern. Vermutlich bilden die südosteuropäischen „Bandkeramiker" der Neusteinzeit, deren rassische und Kulturverwandtschaft zum alten Mittelmeerkreis außer Frage steht, den gemeinsamen Untergrund in beiden fraglichen Fällen.)

Wenn wir nun zu den musikalischen Erscheinungsmerkmalen und Wesenszügen der drei Formkreise[2] übergehen, so erscheint es zweckmäßig, tonräumliche und zeitliche Gestaltungsprinzipien soweit es angeht gesondert in den Kreis der Betrachtung zu rücken.

---

[1] Musikwissenschaft und Kulturkreislehre; Anthropos-Bibliothek (in Vorbereitung).

[2] Außer den Schriften von O. Rutz, die sich allerdings mehr den Stimmqualitäten als den musikalischen Erscheinungsformen widmen, sind zur Einführung in die Formkreis- oder Personaltypenlehre zu nennen: G. Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928; W. Danckert, Ursymbole melodischer Gestaltung, Kassel 1932; Ders., Beiträge zur Bach-Kritik, Kassel 1934; W. Werkmeister, Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik, Berlin 1936.

Der Tonraum des I. Formkreises läßt sich am sinnfälligsten durch das Leitbild der *Sphäre* veranschaulichen. Innerhalb eines von dichten, stetigen und ursprünglich empfundenen Tonverwandtschaftsbeziehungen erfüllten Raumes „schwebt“ das Melos ohne entschiedene Vertikalimpulse auf und ab. Der einzelne Tonschritt hat etwas Gleitendes, eine besonders tiefgreifende innere Bindung: auch dort, wo die äußere sinnfällige Artikulation die aufeinanderfolgenden Töne trennt, spürt man das unablässige „Legato“ der melodischen Unterströmungen.

Das gleiche Leitbild wirkt in der Gestaltung der zeitlichen Abläufe. Musik und Sprache sind reich an klingenden („weiblichen“) Endungen. Ihre Grundphrasierung ist abtaktig, vom Quellpunkte der schweren Zeiten ausgehend und fortströmend. Wie ein immer erneutes Sprossentreiben, ein vegetatives, pflanzenhaftes Wachstum erscheint die rhythmische Entfaltung, deren Stufenreichtum jede mechanische Vergleichung der „durchmessenen“ Zeitstrecken ausschließt. Der Rhythmus schwingt in unablässigem Kreislauf von Einatmung und Entlastung, ein Wechselspiel von Systole und Diastole.

Schichthaft baut sich der Tonraum des II. Formkreises auf. Als Hauptstrukturintervall — auch in vorharmonischer Lied- und Choralmelodik — prägt sich die Terz aus. Die Richtung des Aufbaues geht von der Tiefe nach der zielstrebig betonten Höhe, jeder Abstieg ist gleichsam nur ein Sprungbrett für den entschieden betonten Aufstieg, der stets etwas Unvollendetes und Unvollendbares, über sich selbst Hinausweisendes in sich schließt und darum als Hauptträger gebärdenhaften Ausdrucks im tonräumlichen Bereiche erscheint. Schon im äußeren Notenbilde kündigt sich zumeist diese aufwärtsgerichtete Vertikalbetonung in der (vergleichsweise) beträchtlichen Weite des Umfangs an, deutlicher noch in der Binnenstruktur, die das Schichtprinzip hauptsächlich durch neuansetzende Teilbewegungsimpulse auf zuvor erreichter Höhe verwirklicht (Tonwiederholung als tonräumliches, zugleich zeitliches Gliederungsmittel).

Im zeitlichen Ablauf ergibt sich ein sinnverwandtes Bild. Hier entsprechen der vorwaltenden Blickrichtung ins Künftige hindeutend vorgreifende, auftaktbetonte Zeitgebärden. Wenig gilt der erreichte Augenblick gegenüber den Verheißungen der noch unerfüllten Zeitlichkeit. Dynamisch gibt sich die Grundform der musikalischen Existenz: auch die fester umrissenen Tongestalten erweisen sich als transitorisch, denn eine unablässig forteilende Unterströmung mahnt den Gestalter an das Schwinden der Zeit. Zwar vermag er ihren Lauf nicht aufzuhalten, aber in immer erneuter Dehnung der Töne und Tongebärden, vermittels einer vorzugsweise „agogischen“ Behandlung des rhythmischen Betonungsstoßes und der rhythmischen Gruppe, prägt das formende Selbst seine unvertauschbare Erlebnisform dem Klangstrome auf. Elementarmotivische, stark untergliedernde Linienform und unablässige Gestaltwandlung durch das Prinzip der (dynamischen) Variation regeln den Aufbau im kleinen und großen.

Im Liedschaffen des III. Formkreises endlich tritt ein beharrendes, statisches Grundprinzip zutage. Hier gleicht der Tonraum einem feststehenden Gerüst, die Melodiebewegung einem raumabmessenden Schreiten von Gerüstpunkt zu Gerüstpunkt. Selbst der Einzelton erscheint vergleichsweise verdichtet, körperlich, substantiell. Töne erster und zweiter Ordnung sondern sich als rangverschiedene

Klangträger, als „Gerüst" und „Füllung". Von einer ruhenden, als festen Raumschwerpunkt charakterisierten Mitte ausgehend überschaut der Gestalter seinen scharfumrissenen, durch deutliche Marken abgesteckten Wirkungsbereich. Unter den Tonbeziehungen nimmt die Quart — das am stärksten raumabgrenzende Intervall — eine entschiedene Sonderstellung ein. Nicht nur Quartschritte erscheinen bevorzugt, bedeutsamer noch sind die Abgrenzungen des jeweils abgesteckten tonräumlichen Teilstücks durch tetrachordale Grenzpfosten. Im allgemeinen Bewegungszug ist ein umschreibendes pendelndes (abermals raummessendes) Prinzip unverkennbar; im tonräumlichen Ganzen jedoch herrscht die absteigende Richtung durchaus vor, dem allgemeinen Verdichtungsstreben entsprechend.

Das gleiche Maßprinzip dient der zeitlichen Gestaltung. Gleichförmig teilt sich das (räumlich-streckenhaft aufgefaßte) Zeitband auf, jeder Betonungsstoß ist eine Meßmarke, und als gleichförmiges Pulsieren, ohne irrationale Dehnungen, reiht sich Gestalt an Gestalt, von einem nur leicht abgewandelten Grundschema der Rhythmik ausgehend: vom *Modus*. In der Abstufung der Betonungswerte treten Haupt- und Nebenschläge in entschiedener aber nur einstufiger Unterordnung einander gegenüber (Akzentschema: ´ `).

In der voranstehenden Übersicht sind nur einige der hervorstechendsten Hauptzüge der drei Formkreise aufgezählt. Auf die Fülle der übrigen Merkmale einzugehen verbietet sich innerhalb des hier gezogenen Rahmens. Zusammenfassend läßt sich die Bedeutung der Formkreise für die Erkenntnis der Hauptschicksale wandernder Liedweisen wie folgt darstellen. Die bekannten aus den Ergebnissen der philologischen Textforschung abgeleiteten Theorien vom Abschleifen, Zersingen, vom absinkenden Kulturgut, vom mosaikartigen Zusammenschweißen ursprünglich getrennter „Motive" usw. sind nur begrenzt und mit starken Einschränkungen brauchbar zur „Erklärung" des melodischen Gestaltwandels. Neben solchen im Grunde destruktiven, abbauenden Regungen sind vielfach produktive, bildende Kräfte am Werke. Diese Erfahrung gilt bereits für die landschaftlich und zeitlich bedingten Abwandlungen der Liedweisen innerhalb ihres Heimatvolkstums. Auch wenn Melodien innerhalb eines Formkreises von Volk zu Volk wandern, so bedeutet das zwar regelmäßig Abwandlung, doch keinen strukturellen Umbruch. Anders steht es um die ungezählten Fälle des Liedaustausches, deren Bahn die Grenze des ursprünglichen Formkreises überschreitet. Hier lassen sich die Leitbilder und Formkräfte des empfangenden Kreises als die (unbewußt wirkenden) Grundprinzipien der Umformung und Neugestaltung gewahren.

Nur wenige Beispiele mögen zum Abschluß unserer grundsätzlichen Betrachtungen der Veranschaulichung dienen. Sie sind einer größeren Sammlung zur vergleichenden Volksliedforschung entnommen, die viele Hunderte von ähnlich gelagerten Fällen aus nahezu allen nationalen Liedbezirken des Abendlandes und Osteuropas umfaßt. Mit gutem Recht wurden deutsche Ausgangsweisen vorangestellt: ist doch Deutschland nach seiner geographischen Lage wie hinsichtlich seines „Kulturpotentials" seit vielen Jahrhunderten das bevorzugte Ausgangsland des Liedaustausches gewesen; namentlich nach Norden und Osten hin erweist es

sich als der zumeist gebende, selten als der empfangende Teil. In den beigefügten Analysen sind die Hauptzüge des Gestaltwandels in formelhafter Zusammenfassung angedeutet.

Deutsch-Norwegisch

Formkreis II III

Deutsch.

A. *Vater unser im Himmelreich*, 16. Jahrhundert.

G. B. Schumann, Leipzig 1539, fol. 61. — Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, II, Gütersloh 1890, Nr. 2561.
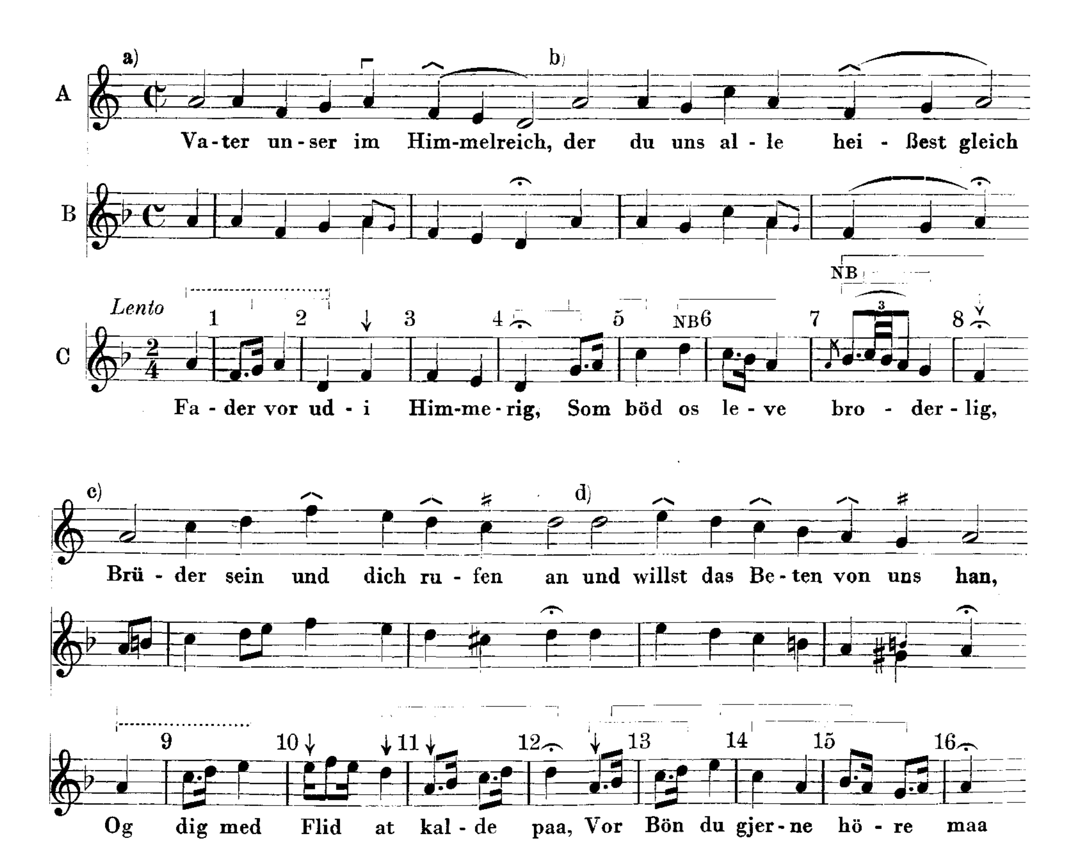
B. Fassung des 18. Jahrhunderts.
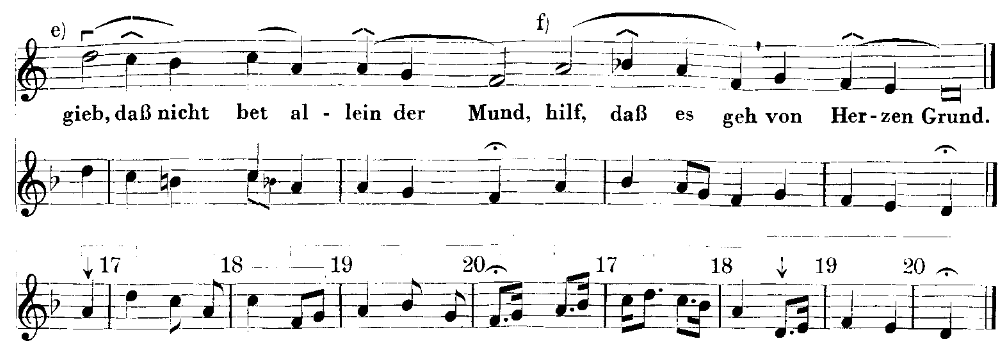
B. A. 39, Nr. 163. — J. S. Bachs Werke f. Ges., VII: Choralgesänge, Leipzig o. J., Breitkopf, Nr. 316. — Kleingestochene Varianten nach: 60 ausgew. vierstimmige Choräle von J. S. Bach, Leipzig o. J., Breitkopf.

Norwegisch.

C. *Fader vor udi Himmerig.*

Ludvig M. Lindeman, Aeldre og nyere Norske Fjeldmelodier, Christiania 1878, Nr. 282.





Deutsch (A, B)	Norwegisch (C)
Dehnungsrhythmik:	Zeitmessende Rhythmik:
Die schweren ♩ sind so gelagert, daß sie vorhaltartig wirken und agogische Dehnungen fordern.	Jedes ♩ setzt ohne Verzögerung ein. Keine dynamische Unterströmung.
a) Initialton a^1 wird zweimal als hoher Auftakt gestisch herausgehoben. Die Terz f^1—d^1 hat erhöhte Bedeutung im Endreim: Terzschichtung.	a^1 ist nur Gerüstton, pentachordal mit der Finalis versteift. Eckige, dem Zuge der Schwere folgende Bewegung. Die Terz ist nur Nebenergebnis pentachordal-tetrachordaler Streckenteilung.
b) Initium a^1: gestischer Ansatzpunkt zur Aufwärtsbewegung. Gipfelton c^2 gestisch herausgehoben; NB Terzschichtung d^1 f^1 a^1 c^2! Terzumgrenzte Endreime, aufsteigend, offen.	Initium g^1: Grenzton des unteren Tetrachords: g^1—d^1. c^1 ist nur Gerüstton. Tetrachordal versteifte Tiefkadenz, fest.
c) Initium auf zuvor erreichter Höhe. Aufstieg zur Generalüberbietung. Stark fühlbare Heraushebung des Gipfeltones f^2. Offen ausklingende, „ungesicherte“ Endung (d^2).	Initium ist fester Gerüstpunkt. Pentachordal-tetrachordal gesicherter Aufstieg ohne gestische Bedeutung. Durch Gegenstützung und tetrachordale Versteifung gesicherte Klausel (Takt 11 bis 12).
d) Beginn des zweiten, im Ganzen absteigenden Formteils. Von erreichter Höhe (d^2) aufsteigende Initialbewegung, die den Gipfelton e^2 heraushebt. Bewegung stützt sich hauptsächlich auf die terzverwandten Punkte e^2—c^2—a^1; daher der Effekt einer Rückung des tonalen Zwischenniveaus um eine Quint: a^1=Zwischentonika. Kadenzpunkt verselbständigt.	„Gesicherter“ Aufstieg von der mel. Dominante, dem festen Raumschwerpunkt; pentachordale und tetrachordale Verstrebungen. b^1 in Takt 12 und 15 ist mit f^1 in Takt 8 tetrachordal verbunden; daher keine Rückung, unverändert stabile Gerüsttonalität.
e) Hochgelagertes, gestisch betontes Initium.	Initium wie zuvor.

Abwärtsbewegung in Terzphasen, ungesichert, flachrund.

f) Ziemlich hohes Initium.
Gipfelton b^1 gestisch herausgehoben.
Auch g^1 etwas herausgehoben.

Eckige Pendelbewegung; Gerüstpunkte eindeutig stabil. Pentachordal-tetrachordale Verstrebungen.
Gegengestützte Conclusio.

Deutsch-Litauisch

Formkreis II III

Deutsch.

A. *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt.*

Cassel G. B. 1601, S. 403, ebenso in zahlreichen Sammlungen des 17. Jahrhunderts. — J. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, I, Nr. 1679.

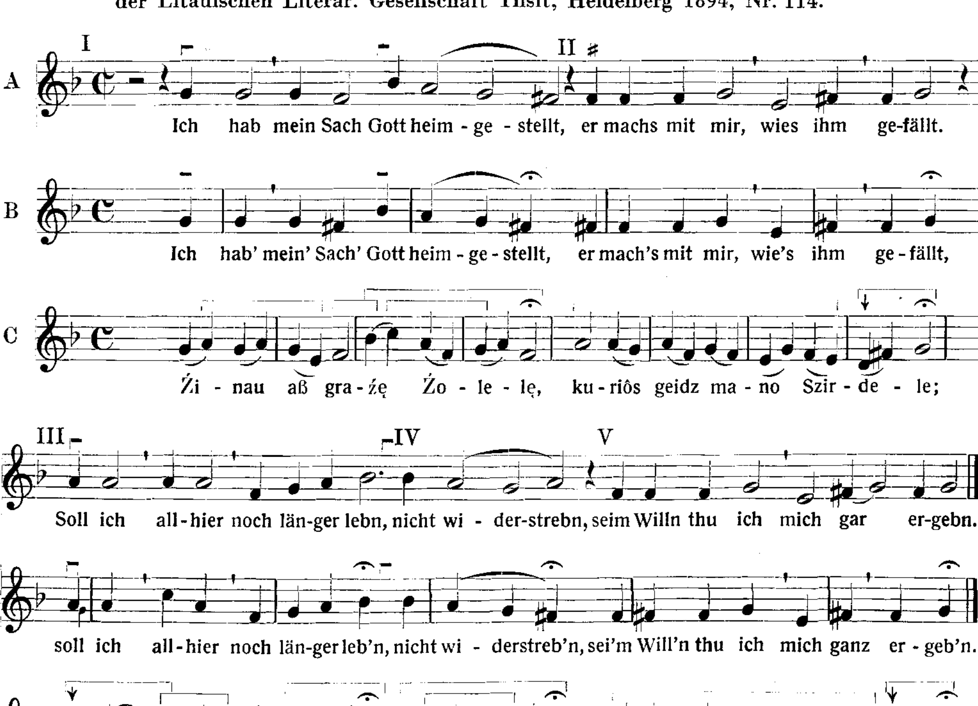
B. *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, Fassung des 18. Jahrhunderts.

B. A. 39, Nr. 38. — B Ch Nr. 182. — Varianten nach Ph. Spitta, Referat über Giesmin Balsai; Vj. f. Mw. 10, 1894, S. 218.

Litauisch.

C. *Źinau ass graźę Źolelę.*

Giesmin Balsai, Litauische Kirchengesänge, ges. durch W. Hoffheinz, herausgeg. von der Litauischen Literar. Gesellschaft Tilsit, Heidelberg 1894, Nr. 114.



Deutsch (A, B)	Litauisch (C)
Emporstrebendes Melos. Flachrunde Bewegungszüge; siehe insbesondere die terzumgrenzten Zeilenschlüsse I und III.	Abstiegsrichtung dominant. Pendelmelos, tetrachordal verstrebt.
Vorgreifende Phrasierung. Starke elementarmotivische Gliederung, daher auch hervortretende Binnenkadenzen zweiter Ordnung, Angleichung der tonalen Funktionswerte.	Vorwärts- und Rückwärtsbezogenheit der Tonzusammenhänge. Wenige Gerüstpunkte und Zieltöne treten plastisch hervor.
Große Bewegungszüge (die Melodiezeilen I und II, III und IV, IV und V) treten zueinander in Richtungsgegensatz. Diese Gegensätze kennzeichnen sich dadurch als willkürbestimmte, durch freie Setzung entstandene Formungen. Das Tonmaterial erscheint als „Prägestoff".	Nur die Zeilenendungen treten in Antithese zueinander. Die Richtungsgegensätze und damit die Zielbestimmtheit und Abgestuftheit der Kadenzen erscheinen weitaus schärfer formuliert.
Auch die ältere Fassung A macht vom Subsemitonium reichlichen Gebrauch, selbst am Zeilenschluß. Die harmonische Molltonalität ist schon ziemlich deutlich ausgeprägt.	Plagaler Re-Modus auf g^1 mit Hilfssubsemitonium nur in der Hauptkadenz. In Zeile III erscheint durchgangsmäßig die erhöhte Terz.
Auftaktige, agogisch betonte Rhythmik. Die Dehnungen erscheinen in der Barockfassung B irrational, während sie die ältere Lesart auch in der Mensurierung zum Ausdruck bringt. Siehe auch die Dehnungen im Periodenbau!	Volltaktige, gezählte Rhythmik. Rationaler Periodenbau in Zwei- und Viertaktgruppen.

Deutsch-Dänisch (19. Jahrhundert)

Formkreis II III

Deutsch.

A. *Ich stand auf hohem Berge*, Anfang des 19. Jahrhunderts.
Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. 1, Nr. 89c. — Erk, Liederhort, Nr. 18. — Var. nach Wyß 1818. Die kleinen Varianten in Takt 4 und 5 nach O. L. B. Wolffs Braga, Bonn 1820ff., Heft 3, Schweizer Lieder Nr. 21.

B. *Ich stund auf hohen Bergen.*
Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder, Berlin 1855, S. 415, Nr. 8, I.

C. *Ich stund auf hohen Bergen.*
Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder, S. 416, Nr. 8, II.
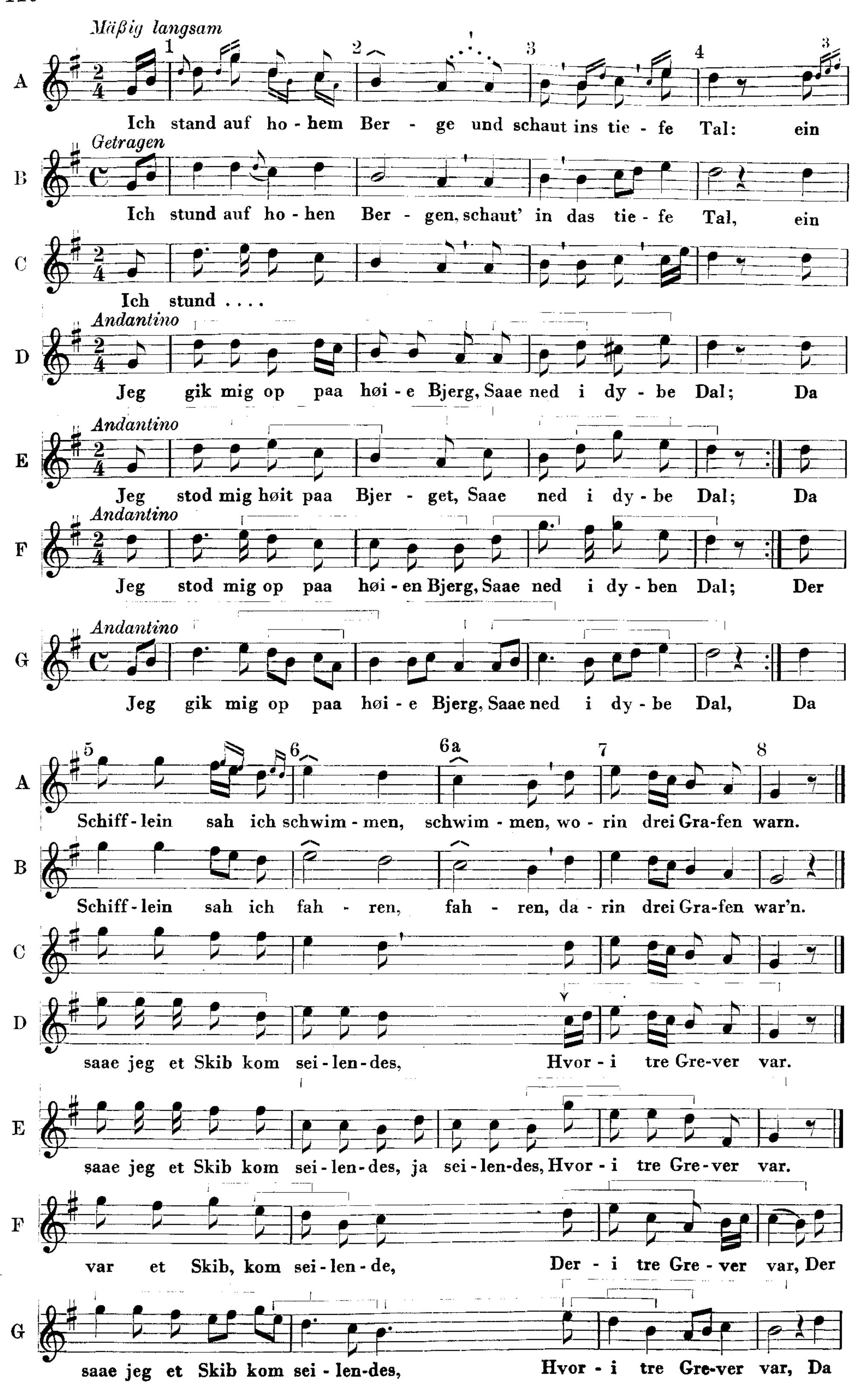
Dänisch.
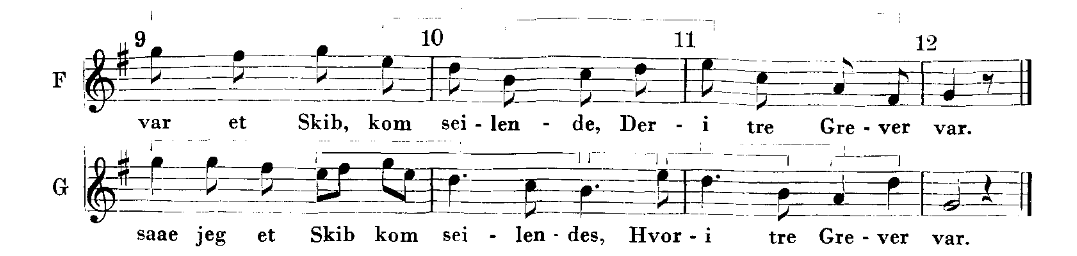
D. *Jeg gik mig op paa høie Bjerg.*
Nyerup og Rahbek, Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen, Bd. 5, Kopenhagen 1814, S. LXXXVI. — A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98c. — Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. 1, Nr. 90d.

E. *Jeg stod mig høit paa Bjerget.*
A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98a.

F. *Jeg stod mig op paa høien Bjerg.*
A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98b.

G. *Jeg gik mig op paa høie Berg.*
A. P. Berggreen, Danske Folke-Sange og Melodier, 3. Aufl., Kopenhagen 1869, Nr. 98d.


Mäßig langsam
A
Ich stand auf ho - hem Ber - ge und schaut ins tie - fe Tal: ein
Getragen
B
Ich stund auf ho - hen Ber - gen, schaut' in das tie - fe Tal, ein
C
Ich stund ....
Andantino
D
Jeg gik mig op paa høi - e Bjerg, Saae ned i dy - be Dal; Da
Andantino
E
Jeg stod mig høit paa Bjer - get, Saae ned i dy - be Dal; Da
Andantino
F
Jeg stod mig op paa høi - en Bjerg, Saae ned i dy - ben Dal; Der
Andantino
G
Jeg gik mig op paa høi - e Bjerg, Saae ned i dy - be Dal, Da
A
Schiff - lein sah ich schwim - men, schwim - men, wo - rin drei Gra-fen warn.
B
Schiff - lein sah ich fah - ren, fah - ren, da - rin drei Gra-fen war'n.
C
D
saae jeg et Skib kom sei - len - des, Hvor - i tre Gre-ver var.
E
saae jeg et Skib kom sei - len - des, ja sei - len - des, Hvor - i tre Gre - ver var.
F
var et Skib, kom sei - len - de, Der - i tre Gre - ver var, Der
G
saae jeg et Skib kom sei - len - des, Hvor - i tre Gre-ver var, Da



Takt	Deutsch (A, B, C)	Dänisch (D, E, F, G)
	Arbeitendes, emporgreifendes, elementarmotivisches Melos.	Statisches, pendelndes, eckiges Melos.
	Terzen und Dreiklang strukturbedeutsam.	Tetrachordale Struktur.
3—4	Emporgreifende Motivrückungen.	E, F setzen das Gipfeltetrachord g^2-d^1 als „Gegenzone" an.
6a	A, B: Dehnung des Periodenbaues, „Nachhall", agogischer Effekt.	D, F, G: ohne Schalttakt. E: „Zählende" Achtelrhythmik; der Schalttakt erscheint als einfache Paraphrase.
9—12		F und G haben verlängerten Periodenbau, bedingt durch tetrachordale Struktur.

Ungarisch-Rumänisch

Formkreis III I

Ungarisch.
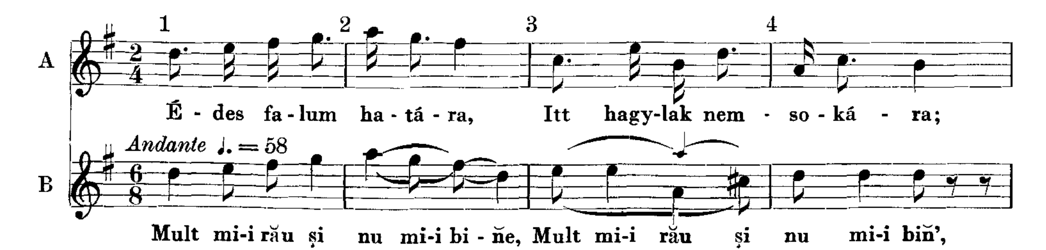
A. *Édes falum.*
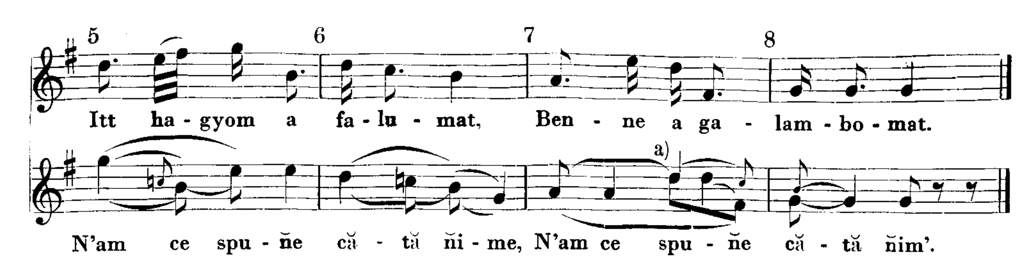
Stammt von einem madjarischen Kunstlied; erschienen in: Bartalus, 101 magyar népdal, bei Rózsavölgyi és tsa, Budapest 1861, S. 12, Nr. II, außerdem in Matray, Magyar Népdalok Egyetemes gyüjteménye, Budán 1852, Nr. 60; ferner bei Szini, A magyar népdalai, 2. Ausgabe, Budapest, S. 185, Nr. 167. — Béla Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramureş; Sammelbände f. vergleichende Musikwissenschaft, IV, 1923, S. XXXVI.
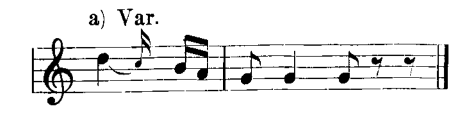
Rumänisch.

B. *Mult mii rău şi.*

Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramureş, Nr. 129.







Takt	Ungarisch (A)	Rumänisch (B)
1, 3, 5, 7	Nur die Initialschlagzeit jeder Zweitaktgruppe hat — als festen Ansatz — verlängerten Eröffnungston, Rhythmus: 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 Im übrigen herrscht der scharf systaltische Spaltrhythmus: 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮.	Abgesehen von der allgemeinen Entschärfung des Rhythmus durch Umsetzung des $^2/_4$ in $^6/_8$-Takt erfahren vor allem die beiden Kulminationspunkte (Verdichtungsstellen) zu Anfang von Takt 2 und 6 rhythmische Dehnung und damit Gelegenheit zu erfüllter, gerundeter, kontinuierlicher Bewegung. Dominanz der weiblichen Endungen.
	Unterschied zwischen Gerüst- und Fülltönen aufs schärfste ausgeprägt. Äußerst eckige, springende, vielfach gebrochene Zickzackbewegung. Zielstrebig angesteuerte verfestigte Kadenztöne.	Feinabstufung der Rangwerte. Gleitende Übergänge, gerundete Bewegung.
	Abstiegsrichtung dominant.	Schwebendes Melos.
	Trotz harmonikaler Beeinflussung tetrachordal-pentachordale Struktur.	Hoher Konsonanzgehalt. Einbettung der Linie in Klangsphären. Takt 2: zusätzliche Terz fis^2—d^2 bzw. Dreiklangsbeziehungen a^2—fis^2—d^2. Takt 3: Dreiklang a^1 (a^2)—cis^2—e^2. Takt 5: Sexte g^2—h^1, Dreiklang g^2—e^2—h^1. Takt 6: zusätzliche Terz h^1—g^1, Dreiklang d^2—h^1—g^1. Takt 7: Dreiklang d^2—a^1—fis^1. Takt 8: var. Terz h^1—g^1.

Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Ungarn

Ein Literaturbericht über das Jahrzehnt 1926—1936

Von Dénes v. Bartha, Budapest

Es ist etwas mehr als ein Jahrzehnt her, daß die deutsche Musikwissenschaft über die wesentlichen Arbeitsgebiete der ungarischen musikwissenschaftlichen Forschung durch ausführliche Zusammenfassungen Kunde erhielt. Im Jahre 1925 hat Béla Bartók seine grundlegende große Systematik des ungarischen Volksmusikstils in deutscher Fassung veröffentlicht[1] und fast gleichzeitig, in Jahrgang VII—VIII (1925/26) der ZMW, hat Benedikt Szabolcsi in einem ausführlichen Aufsatz über die „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte" die wissenschaftlichen Ergebnisse alles dessen zusammengefaßt, was auf dem Gebiet der musikgeschichtlichen Arbeit bis dahin geleistet wurde. Nun hat aber gerade das seitdem verflossene Jahrzehnt auf diesem Gebiet beachtenswerte Ergebnisse gezeitigt, Ergebnisse, die in ihrer Bedeutung auch vom Gesichtspunkt der allgemeineuropäischen Forschung aus Beachtung verdienen. Eine neue Zusammenfassung der seitdem geleisteten Arbeit mag daher willkommen erscheinen.

Im Organisatorischen ist die ungarische Forschung (und zwar nicht allein auf dem Gebiet der Musikwissenschaft) nicht günstig gestellt. In Ermangelung einheitlicher Organisation und umfassender musikalischer Quellenausgaben muß jeder das Rohmaterial seiner Forschung sich selbst erarbeiten. Dies hat notgedrungen eine gewisse Zersplitterung der Forschungsarbeit zur Folge. Der Gedanke eines zentralen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft konnte in Ungarn noch immer nicht verwirklicht werden. Ein geistig enger zusammengeschlossener Kreis wird allein von der zahlreichen Schüler- und Anhängerschar Zoltán Kodálys gebildet, welche sämtliche, also auch die geschichtlichen Probleme der ungarischen Musik im Lichte der Volksmusikkultur betrachtet und welche namentlich in den Veröffentlichungen B. Szabolcsis und Z. Kodálys selbst auf geschichtlichem, in jenen Anton Molnárs auf ästhetisch-psychologischem Gebiet beachtenswerte Arbeiten hervorgebracht hat. Der Gesinnung nach gehört auch B. Bartók in diesen Kreis.

Auf Anregung des Verfassers dieser Zeilen ist vom Ungarischen Nationalmuseum im Jahre 1934 die wissenschaftliche Buchreihe „*Musicologia Hungarica*" ins Leben gerufen worden, welche größere Monographien und Quellenpublikationen zur ungarischen Musikgeschichte in zweisprachiger Veröffentlichung umfaßt und damit auch die Verbindung mit der internationalen Musikwissenschaft aufrechtzuerhalten berufen ist, der ja die nur in ungarischer Sprache veröffentlichten Arbeiten fremd bleiben müssen.

Soviel über das Organisatorische. Die eigentliche Übersicht der im Laufe des letzten Jahrzehnts geleisteten musikwissenschaftlichen Arbeit mag am besten an

---

[1] B. Bartók, Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. Ungar. Bibliothek I. 11, W. de Gruyter, Berlin 1925.

Hand der behandelten Problemkreise, also systematisch, mit Weglassung der weniger bedeutenden Arbeiten vorgenommen werden[1].

Die inhaltlich-chronologisch am weitesten zurückführenden Arbeiten der letzten Zeit sind zwei Beiträge zur Instrumentengeschichte. Zunächst ist hier die Monographie von Lajos Nagy über die im Jahre 1931 in der Nähe von Budapest, auf dem Gebiete der alten Römerstadt Aquincum entdeckte römische Wasserorgel des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu nennen[2], ein Instrument, das wir bisher nur aus Beschreibungen und Abbildungen kannten. Dies einzig erhaltene Exemplar von Aquincum bietet somit Gelegenheit zur Nachprüfung der bekannten literarischen und philologischen Daten, die in der Arbeit des Archäologen Nagy systematisch auf ihre Zuverlässigkeit und ikonographische Bedeutung hin untersucht werden. In einen ganz anderen Kulturkreis führt uns der Fund einer dem 7.—8. Jahrhundert entstammenden avarischen Doppelschalmei, die monographisch vom Verfasser behandelt wurde[3]. Diese Schalmei gehört einem Typus an, welcher in der Instrumentenkunde unter anderem bei Türkvölkern der Wolgagegend und des Urals und im ganzen arabisch-islamischen Orient belegt ist. Sie ist somit wohl das früheste in Europa greifbare Denkmal jener Instrumenteninvasion vom Osten her, welche das europäische Instrumentarium im zentralen Mittelalter so reich befruchtete. Das europäische Fortleben des Typus wird, neben vereinzelt nachgewiesenen bildlichen Belegen in Miniaturhandschriften des 12.—13. Jahrhunderts, besonders von der Familie der osteuropäischen volkstümlichen Sackpfeife bezeugt, welche namentlich in Ungarn, Rumänien, Südslawien, Albanien und Griechenland diesen urwüchsigen Schalmeitypus in erstaunlicher Reinheit bewahrt hat. Die Grifflochanordnung und die verfeinerte Bearbeitungsart der avarischen Schalmei deuten übrigens auf eine schon damals, im Völkerwanderungszeitalter, hochentwickelte Technik und Tonleiterbildung bei den Steppenvölkern, zu welchen ja das Avarentum kulturgeschichtlich gehört.

Die Epoche der Völkerwanderung wird auf dem Boden Ungarns mit den Kämpfen der Landnahme (896—900) abgeschlossen: die nun rasch um sich greifende Christianisierung des Ungartums im 10. Jahrhundert bedeutete zugleich den Sieg westeuropäischer Lebensformen, musikalisch also die Herrschaft des Gregorianums. Daß, wenigstens stilistisch, der Zusammenhang mit östlichen, vorchristlichen Musizierformen und Melodietypen nicht ganz aufgegeben wurde, wird aber noch heute durch gewisse Typen der Volksmusik belegt und am besten in jenem Zusammenhang untersucht. Die Notendenkmäler des ungarischen Gregorianums sind auf ihre Melodik hin noch nicht systematisch erforscht worden[4]: aus einigen unter anderem von L. Lajtha mitgeteilten Proben steht zu vermuten, daß da ein eigener musikalisch-liturgischer Dialekt ausgebildet wurde, welcher auch dem ungarländischen Gregorianum eine besondere Färbung gibt. Analoge Umformungen sind ja auch im Westen, im germanischen, romanischen, mozarabischen usw. Melodiendialekt des gregorianischen Gesangs belegt.

---

[1] Die oben gekennzeichnete Individualisierung der wissenschaftlichen Arbeit in Ungarn brachte es mit sich, daß die wertvollsten Ergebnisse oft in Zeitschriften der Nachbarwissenschaften wie Literaturgeschichte, Kunstgeschichte, Ethnographie erscheinen mußten. Um Raum zu sparen, sind hier die Originaltitel der nur in ungarischer Sprache erschienenen Aufsätze weggelassen und nur in deutscher Übersetzung (in Klammer) gegeben. Titel ohne Klammer bedeuten Arbeiten, die in deutscher bzw. französischer, englischer usw. Sprache erschienen sind. Wo nicht anders angegeben, ist der Erscheinungsort Budapest.

[2] L. Nagy, Die römische Orgel von Aquincum, 1934. Text ungarisch und deutsch.

[3] D. v. Bartha, Die avarische Doppelschalmei von Jánoshida. Archaeologia Hungarica Bd. XIV, 1934 (zweisprachig). Im September 1936 ist in derselben Gegend ein zweites Exemplar desselben Typs aufgedeckt worden.

[4] Die älteste erhaltene Notenhandschrift, der sogenannte Codex Pray, fällt ins 13. Jahrhundert.

Die kulturhistorisch-dokumentarisch allgemein belegte Übung des gregorianischen Gesangs in Ungarn hat eine eindringliche erzieherische Arbeit zur Voraussetzung, deren schriftliche Denkmale aus dem Mittelalter bis auf eine Handschrift vom Jahre 1490 verschollen sind. Dies einzig erhaltene Denkmal ist eine Schulschrift des nachmaligen Erzbischofs von Esztergom, László Szalkai, in der dieser den Lehrstoff seiner im Augustinerkloster zu Sárospatak verbrachten Schulzeit diariumartig notierte. Ein ausführlicher Teil hiervon behandelt die Choralmusiktheorie; wir finden da eine Abhandlung, welche inhaltlich unter anderem mit den Traktaten Hugos v. Reutlingen, des Anonymus XI bei Coussemaker und anderer Anonymi in den Handschriften Bayerische Staatsbibliothek München CLM 4387, Mss. Music. 1573 und Preußische Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. theor. 1590 in quellenmäßiger Beziehung steht[1].

Dies einzig erhalten gebliebene Denkmal der mittelalterlichen Musikerziehung in Ungarn fällt in eine Zeit, wo Kunst und Kultur der italienischen Renaissance am Hof des Königs Matthias Corvinus eine schon mehrfach gewürdigte Heimstätte fanden. In diesem höfischen Kunstleben spielt auch die Musik eine hervorragende Rolle. Die Notendenkmäler dieser Kultur sind der Zerstörungswut der bald darauf einbrechenden türkischen Heere ohne Ausnahme zum Opfer gefallen. Was wir über die Musik des Hofes wissen, muß aus Briefen und Berichten der Zeitgenossen bruchstückweise wiederhergestellt werden. Die musikhistorisch wichtigen Belege und Daten dieses Kreises hat O. Gombosi unlängst zusammengestellt[2]. Unter den Instrumentisten des Hofes finden wir vor allem italienische Viola-, Gitarre- und Lautenspieler sowie in Italien (Florenz) ausgebildete Organisten; die Königin Beatrice war auch bestrebt, Paul Hofhaymer an ihren Hof zu ziehen, was jedoch nicht gelang. Ganz besonders müssen wir den Verlust des reichen Materials des berühmten Sängerchors beklagen; dieser Chor des Königs war es gewesen, welchen italienische Humanisten dem päpstlichen Chor in Rom gleichstellten. Weder Zahl noch Namen der Sänger sind uns genau bekannt. Aus dem Umstand, daß in diesem Chor unter anderem Jean Cornuel-Verieust aus Cambrai belegt ist, sowie aus einzelnen Bemerkungen der gleichzeitigen Kapellakten zu Cambrai muß gefolgert werden, daß der Königshof in musikalischen Dingen mit Cambrai in Verbindung stand und sein Sängermaterial von dort aus ergänzte. Die besondere Sängerkapelle der Königin stand unter der Leitung des Niederländers Johannes Stokhem, den wir aus der Widmung des Buches „De inventione et usu musicae" von Tinctoris und einigen Chansonkompositionen der ersten Petrucci-Drucke kennen.

Wenige Jahre vor der katastrophalen Niederlage bei Mohács erlebte das höfische Musikleben in Ungarn am Hof der letzten Jagellonen noch einen kurzen Aufschwung. In den zwanziger Jahren war die Stellung des Hofkapellmeisters mit dem bedeutendsten Komponisten des damaligen schlesischen Kreises, Thomas Stoltzer, besetzt, von dessen Werken jüngst Otto Gombosi und Hans Albrecht in den Denkmälern Deutscher Tonkunst eine größere Reihe veröffentlicht haben. Mit der Tätigkeit Stoltzers am Hofe — ein Kunstleben, dem durch die Mohácser Katastrophe im Jahre 1526 und die darauffolgende Auflösung der Hofhaltung ein tragisch-jähes Ende gesetzt wurde — spinnen sich erstmalig wichtige Beziehungen zwischen der deutschen und der ungarischen Musik, die sich dann, mit dem Verblassen und Aussterben höfischer Kulturformen, ganz besonders in der bürgerlich-kirchlich-protestantischen Musikkultur der ungarischen Kleinstädte aus-

[1] Vollständige Textpublikation in Bd. I der Musicologia Hungarica, D. v. Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai, 1934. Vgl. dazu AMF I, 1936, 59ff. und 176ff.

[2] O. Gombosi, (Musikleben am Hofe des Königs Matthias), Muzsika 1929. Auch italienisch „Vita musicale alla corte di re Mattia". Corvina (Zeitschrift) 1929.

wirkten. Über die musikalischen Denkmäler dieses Kreises haben verschiedene kleinere Veröffentlichungen O. Gombosis einiges Licht gebracht[1].

Ebenfalls Otto Gombosi haben wir die vorläufig abschließende Monographie über Valentin Bakfark zu verdanken[2], diesen vielleicht bedeutendsten Lautenvirtuosen des Renaissancejahrhunderts, welcher. schon jung seiner siebenbürgischen Heimat entrissen, seine musikalische Ausbildung am ungarischen Königshof erhielt und dann seine erstaunliche Lautenkunst an den Höfen Italiens, Frankreichs, Deutschlands und Polens glänzen ließ. Gombosi ist es gelungen, an Hand der hier mitgeteilten Lautenfantasien und Ricercare den Beweis zu führen, daß Bakfark als einer der ersten der frei reihenden Struktur des Renaissance-Ricercars übersichtliche, symmetrische, thematisch gestraffte Fassung zu geben bemüht war und hiermit als ein wichtiger Vorläufer der späteren einheitlichen Fugenform des 17.—18. Jahrhunderts angesehen werden muß.

Die Tätigkeit des Valentin Bakfark bezeichnet ein letztes, gewaltiges Aufleben höfischer, renaissancehafter Musik- und Kulturformen in der ungarischen Musikgeschichte. Nunmehr, von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, wird das Zentrum des Hoflebens von den Habsburgern außer Landes, nach Wien verlegt; es verliert plötzlich jede Fühlungnahme mit der volkhaft ungarischen Kulturentwicklung, und damit verliert das höfische Leben in Ungarn überhaupt seine frühere zentrale Bedeutung. Der Schwerpunkt des musikgeschichtlichen Geschehens liegt von nun an bei ganz anderen Gesellschaftsklassen und auf dem Gebiet anderer Musikformen.

Das 16. Jahrhundert ist jene Zeit, wo der Stil des bodenständig ungarischen Melodiematerials, welcher im Wesen dem „alten Stil" des heutigen ungarischen Bauernliedes gleichkommt, zum erstenmal in schriftlich festgehaltener Form an die geschichtliche Oberfläche tritt. Die Gruppe dieser zunächst spärlichen Denkmäler wird unter dem Sammelnamen der „epischen Gesänge" zusammengefaßt: etwas mehr als 40 im Druck erschienene Melodien (gedruckt um 1553 und 1554), welche das erste geschichtliche Auftauchen in ungarischem Geiste geschaffenen Melodiematerials bezeichnen. B. Szabolcsi, der diese Melodien systematisch untersuchte und veröffentlichte[3], hat ihren Platz in der Geschichte und ihre Bedeutung erstmalig klargelegt. Es handelt sich da um in einfacher Mensuralnotation aufgezeichnete Melodien, die zum Vortrag vielstrophiger epischer Texte gesungen wurden: vom Standpunkt der zeitgenössischen polyphonen Musik aus betrachtet zweifellos eine ungemein primitive Musizierform; von der Volksmusikkultur aus gesehen jedoch, die in Ungarn und in Osteuropa überhaupt wesenhaft einstimmig-linear und im Sinne des Volksbrauchs streng konventionsgebunden erscheint, ist dies für uns die erste, weitaus älteste schriftliche Festlegung eines Melodiestils, der sonst nur folkloristisch-ethnographisch belegt ist. So gesehen, ist auch dieser primitive Notendruck nur mehr eine Art kunstloser Buchschmuck denn wirkliche Gebrauchsnotation. Jene Gesellschaftsklassen, an welche sich diese Art volkstümlicher Epik wendet, waren ja des Notenlesens offenbar unkundig.

Was nun die Träger dieser Musik anbelangt, so sind schaffender und wiedergebender Musikant hier fast durchweg in einer Person vereint: es sind Spielleute studentischen Standes, die sich vom vielfach belegten Spielmann-joculator des

---

[1] Gombosi, Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa. Johannes-Wolf-Festschrift 1929. — Quellen aus dem 16.—17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bártfa. Ungar. Jahrbücher, 1932.

[2] Gombosi, Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507—1576). Musicologia Hungarica II, 1935. — Neuausgabe seiner Lautenwerke durch E. Haraszti (Ausg. der Société Franç. de Musicologie) in Vorbereitung.

[3] (Die Melodien von S. Tinódi), 1929. (Die epischen Melodien des 16. Jahrhunderts), 1931.

ungarischen Mittelalters nur durch die mehr oder minder humanistische Einstellung ihrer literarischen Bildung unterscheiden[1].

Das 16. Jahrhundert ist das letzte Zeitalter in der ungarischen Kulturgeschichte, wo diese Art nationaler Kunst noch zum ungeteilten Volksganzen, ohne Standesunterschiede, sich wenden konnte. Vom 17. Jahrhunderts an beginnt eine Aufspaltung in sozialer Hinsicht, die sich bald auch musikalisch bemerkbar macht. Von nun an gibt es in Ungarn eine städtische Kunstmusik (oder Residenzmusik) deutsch-italienisch-französischen Charakters, die mit dem ungarischen Volkstum keine Gemeinschaft hat; und auf der anderen Seite gibt es eine Volksmusik, auf die der „Gebildete" verächtlich herabsieht. Während aber die sogenannte Kunstmusik die führenden Musikstile des Auslands vom Barock bis zur Romantik in zumeist unselbständiger Nachahmung mitmacht, also eines eigentlich organischen Wachstums entbehren muß, hat demgegenüber die Volksmusik eine zähe Beharrungskraft aufzuweisen, welche Eindrücken „von oben" zwar nicht ganz verschlossen blieb, in ihrem Wesen aber unwandelbar verharrte und alles Übernommene eingehender Angleichung unterwarf.

Die Zusammenhänge zwischen Geschichte und Leben, zwischen schriftlichem Denkmal und lebendiger Volksüberlieferung sind besonders von B. Szabolcsi systematisch untersucht worden[2]. Im 17. Jahrhundert sind es vorwiegend Virginalmusikhandschriften, welche das Einfließen und die Umformung völkischer Melodietypen in den Kreis kunstmusikalischer Formen erkennen lassen. Dies sind Bearbeitungen für Virginal, in der primitiven Form zumeist nur aus Melodie und Baß bestehend: textlich höfische Liebeslyrik in Gestalt gesunkenen Kulturguts. Die höfische Residenzmusik des 16.—17. Jahrhunderts steht allgemein im Zeichen der internationalen, besonders der italienischen Musik, wie dies unter anderem die Forschungen E. Harasztis über die italienischen Beziehungen des siebenbürgischen Fürstenhofes in der Zeit Sigismund Báthorys dargelegt haben[3].

Im 18. Jahrhundert müssen wir unsere Aufmerksamkeit ganz besonders der musikalischen Chorpraxis in den ungarischen Kollegien zuwenden, wo der Studentenchor in seinen amtlichen (Begräbnis- und Kirchengesang) und geselligen Darbietungen ein außerordentlich stark volkstümlich gefärbtes Liedgut heranzieht, welches wiederum zahlreiche Spuren im jüngst gesammelten Volksliedmaterial hinterlassen hat. Die Erscheinungsweise dieser Studentenlieder ist seltsam archaisch: es sind Chorpartituren bis zu acht Stimmen, in primitivster Organumtechnik parallel geführt; die Hauptmelodie (der Cantus firmus) liegt zumeist im Tenor. Die Bedeutung dieser Aufzeichnungen liegt somit nicht in der Art der Bearbeitung, sondern in der zeitlichen Festlegung (als terminus ante quem) einer ganzen Reihe heute noch lebender Volksmelodien. Während noch Béla Bartók in seiner eingangs erwähnten Zusammenfassung die Entstehung des sogenannten neuen Stils vermutungsweise auf die Mitte des 19. Jahrhunderts festsetzte, sind wir durch die unlängst erfolgte Veröffentlichung dieses Melodienmaterials belehrt worden, daß dieser Stil spätestens um 1770—1780 schon fertig ausgebildet vorlag[4].

---

[1] Von der ungarischen Spielmannskunst des Mittelalters sind uns musikalische Denkmäler gar nicht, nur Namen und Berichte erhalten. Vgl. B. Szabolcsi, Die ungarischen Spielleute des Mittelalters. Hermann-Abert-Gedenkschrift, Halle 1928.

[2] Szabolcsi, (Die höfische Musik des 17. Jahrhunderts in Ungarn), 1928. — (Die Musik der ungarischen Kollegien des 18. Jahrhunderts), 1930.

[3] E. Haraszti, Le prince S. Báthory et la musique italienne. Revue de Musicologie, 1931.

[4] Quellenpublikation der gesamten Melodien, D. v. Bartha (Die ungarischen Melodien des 18. Jahrhunderts). Publ. der Ungar. Akademie der Wissenschaften, 1935.

Neben dieser wesentlich melodisch-gesangmäßig gerichteten Schicht der altungarischen Musik steht eine in ihrem Bestande mangels Notendenkmäler bis heute noch nicht ganz geklärte Ensemblemusik der Residenzen und großen Herrschaftshäuser, die in ihren Instrumentengruppierungen bemerkenswerte Umformungen der zeitgenössischen internationalen Orchestertypen aufweist und in den bescheideneren Zusammenstellungen das Urbild der späteren Zigeunerensembles abgegeben hat. Ein Problemkreis diesbezüglicher Daten (ungarische Musik um 1700 in ihren Beziehungen zum Westen) ist unlängst von E. Haraszti bearbeitet worden[1].

Um die Wende des 18.—19. Jahrhunderts beginnt in Ungarn ein Aufschwung der Musik im Rahmen typisch städtischer Organisationen, wie es musikalische Bühne, Konzertwesen, Musikschulen, Konservatorien usw. sind. Dieser Entwicklung gleichgerichtet, läuft die der häuslichen Kammermusik und Musikerziehung, die auch zahlreiche ausländische Musiker dauernd oder vorübergehend nach Ungarn führte. Im übrigen hat dies bewegte Zeitalter in der Stilgeschichte der ungarischen Musik wenig Spuren hinterlassen; die Wichtigkeit der Personen und der Arbeiten liegt mehr auf kulturgeschichtlichem Gebiete. In den letzten Jahren hat sich Emil Haraszti der Erforschung einer Reihe von Quellenfragen auf diesem Gebiet gewidmet[2].

Mit der Schwelle des 19. Jahrhunderts betreten wir ein Gebiet der ungarischen Musikgeschichte, welches durch die Alleinherrschaft des sogenannten *Verbunkos*-Stils und das gleichzeitige Hervortreten der Zigeuner als Vortragskünstler gekennzeichnet wird. Diese zwei Parallelerscheinungen sind geschichtlich unlöslich miteinander verbunden. Die zigeunerische Vortragsart hat dem Verbunkosstil zur durchgreifenden Geltung in Ungarn und auch im Ausland verholfen. Nahezu alles, was im 19. Jahrhundert in Europa und auch in Ungarn selbst als ungarische Musik galt, geht auf das Zigeunerspiel, im Grunde also auf den Verbunkosstil zurück: die Ungarischen Tänze von Brahms sind ebenso wie z. B. Liszts ganze ungarische Musik auf der Thematik des Verbunkos aufgebaut. — Das Wort *Verbunkos* ist im Zusammenhang damit, daß die ungarischen Instrumentaltänze des 19. Jahrhunderts vielfach als Spiel- und Tanzmusik bei den Soldatenwerbungen gebraucht wurden, aus dem deutschen Worte *Werbung* gebildet.

Die Tatsache, daß der Vortrag dieser Art Musik ausschließlich den Zigeunerbanden zufiel, hat vielfach den irrigen Glauben aufkommen lassen, die Zigeuner seien auch die Schöpfer dieser Musik gewesen: eine Täuschung, der unter anderem auch Franz Liszt zum Opfer gefallen ist. Das Studium der Quellen bezeugt aber, daß die Originalwerke nahezu ohne Ausnahme von ungarischen Komponisten herrühren und daß die Zigeuner nur als reproduzierende Spieler in Betracht kommen. Das Studium der Originalquellen des Verbunkos, um deren Erforschung sich besonders Ervin Major verdient gemacht hat, zeigt nun aber auch den starken Anteil wienerischer Musik und italienischer Opernphraseologie am Motivschatz dieses Stils. Von einem rein und echt ungarischen Instrumentalstil kann also hier keine Rede sein. Was beim Anhören dieser Art Musik die allgemeine Täuschung bei den Zeitgenossen hervorrufen konnte, man höre wirklich ungarische Musik, das war eigentlich die seltsam ungewohnte, rhapsodische Vortragsart der Zigeuner, die sich dieser Musik, ohne Widerspruch ungarischerseits, bemächtigt hatten. Das exotische Kolorit des Vortrags, welches mit dem Charakter der ungarischen Volks-

---

[1] Haraszti, (Barockmusik und Kurutzenmelodien), Századok 1933. — (Fürst Rákóczi II. in der Musik), Rákóczi Emlékkönyv 1935.

[2] Haraszti, Les compositions inconnues de F. X. Kleinheinz. Revue Musicale 1930. — (Bihari auf dem Wiener Kongreß und der Rákóczi-Marsch in Wien). A gr. Klebelsberg Kunó Magyar Történetkutató Intézet Évkönyve, V. 1935.

musik keineswegs übereinstimmt, hatte den folkloristisch und geschichtlich wenig unterrichteten und unkritischen Zeitgenossen den Charakter einer ungarischen Musik vorgetäuscht. Die Ungarn selber fielen dieser Täuschung zunächst anheim: sie glaubten im Verbunkosstil, in der Wiedergabe des Zigeuners die echte ungarische Nationalmusik gefunden zu haben, uneingedenk dessen, daß die ältesten Denkmäler dieses Stils nicht über 1780 zurückreichen und daß die Träger dieser Musik, die Zigeuner, ebenfalls nicht vor dem 18. Jahrhundert in Ungarn eine wesentliche Rolle als Musiker gespielt haben.

Vollständig zunichte wurde aber diese romantische Illusion des Verbunkos als ungarische Nationalmusik erst um die Jahrhundertwende 1900, wo die neu einsetzende folkloristische Bauernmusikforschung erkennen mußte, daß der Verbunkos im Wesen ein rein städtischer Stil gewesen war, welcher dem ungarischen Volkstum im Grunde fremd blieb. In der Zigeunermusik fehlt eben das wesentliche Kennzeichen jeder echten Volksmusikkultur, nämlich die Einheit des Melodiestils. Die Zigeuner besitzen keine organische Volksgemeinschaft: ihr unstetes Temperament treibt sie zu einem Wanderleben, welches sie mit den verschiedensten Musikkulturen in Verbindung bringt. Kraft seiner einzigartigen Anpassungsfähigkeit spielt der Zigeuner überall in dem Stil, welcher gerade von ihm verlangt wird: in der Stadt städtische, im Dorf bäurische, in Ungarn ungarische, in Rumänien rumänische Musik usw. Eine zigeunerische Volksmusik gibt es überhaupt nicht: es gibt nur eine zigeunerische Vortragsart, welche mit ihrem improvisatorisch-virtuosen Zug, ihrem durchaus willkürlichen rubato-Spiel ein Erbteil osmanisch-türkischer und balkanischer Musik aufweist[1].

Im Wesen betrachtet, bedeuten auch die ungarischen Werke Franz Liszts mit wenig Ausnahmen nur eine romantische Idealisierung der Verbunkos-Thematik. Zoltán Gárdonyi, der die ungarischen Werke Listzts auf ihre Stilmerkmale hin systematisch untersuchte[2], hat jüngst feststellen können, daß Liszt mit fortschreitendem Lebensalter immer mehr zu einem abstrakten Gebrauch ungarischer Stilmerkmale gelangte. Während er nämlich in den vierziger Jahren zumeist noch vollständige Melodien oder Themen übernimmt, bildet er sich in der Weimarer Zeit (1848—1861) einen sozusagen abstrakten Formelschatz charakteristischer Ungarismen, die den ungarischen Stil seiner Spätzeit ausmachen. Bei der stilgeschichtlichen Stellung der ungarischen Romantik kann es nicht wundernehmen, daß diese Formeln durchweg Kennzeichen des Verbunkosstils sind, also eines in hohem Maße zeitgebundenen und stark international beeinflußten Musikstils.

Hier wollen wir darauf hinweisen, daß die ungarische Forschung sich mit der Person Franz Liszts auch vom allgemein musikwissenschaftlichen Standpunkt aus, also abseits von seiner ungarischen Musik, ernsthaft beschäftigt hat. Von den hierhergehörigen Arbeiten mögen die stilgeschichtliche Studie Rudolf Kókais, eine ästhetische Analyse Anton Molnárs und wichtige kulturgeschichtliche Mitteilungen Emil Harasztis hervorgehoben werden[3].

---

[1] Die geistesgeschichtlichen Grundzüge der musikalischen Romantik sind von B. Szabolcsi herausgearbeitet worden. Vgl. Szabolcsi, (Die Gedankenwelt der musikalischen Romantik in Ungarn). Budapesti Szemle 1933. — (Land, Volk und Volksmäßigkeit im Programm der musikalischen Romantik in Ungarn). Magyarságtudomány 1935—36. — Die interessanteste Künstlergestalt der ungarischen Frühromantik, des Verbunkoszeitalters, der Zigeuner János Bihari, ist von Ervin Major monographisch behandelt worden (1928).

[2] Z. Gárdonyi, Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken F. Liszts. Ungarische Bibliothek I. 16. W. de Gruyter, Berlin 1931. — Le style hongrois de Fr. Liszt. Musicologia Hungarica III. Budapest 1936.

[3] R. Kókai, Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Leipzig 1933. — A. Molnár, (Die Werke F. Liszts im Lichte der Ästhetik), 1936. — E. Haraszti, Liszt à Paris. Revue Musicale XVII, 1936. Nr. 165, 167.

Genauer besehen, hat die illusionistische Richtung der ungarischen Romantik in eine Sackgasse geführt; dies wurde besonders von der Jahrhundertwende an klar, wo im Gefolge der nationalen Romantik eine seichte Welle populären Liedguts (Kodály nennt sie in seinen Studien „städtische Volkslieder“) die ungarische Musikwelt überflutete: ein Liedmaterial, das an innerem Wert hinter dem bodenständigen Bauernlied weit zurückstand, welches aber von der Volksschauspielbühne her und durch den Vortrag der Zigeunerkapellen weite Kreise des Mittelstandes in seinen Bann zog. Heute, mit dem kritisch geschärften Auge des modernen Folkloristen und Historikers gesehen, ist auch dies Material schon historisch geworden; seine wichtigsten bibliographisch-stilistischen Fragen sind von Ervin Major zusammenfassend behandelt worden[1].

Wie schon aus den bisher angedeuteten Fragestellungen zu ersehen war, ist das Problem der Volksmusik in der ungarischen Musikwissenschaft von zentraler, ausschlaggebender Bedeutung. Seitdem Bartók und Kodály im Jahre 1905 zuerst auf jene Schätze hinwiesen, die im Melodienmaterial des ungarischen Bauerntums ungehoben lagen, kann das Problem der Volksmusik von dem der ungarischen Musikgeschichte nicht mehr getrennt werden.

Die ungarische Bauernschaft ist heute die weitaus unberührteste soziale Schicht des ungarischen Volkstums, eine Gemeinschaft, die mit zäher Beharrungskraft an jahrhundertealter Tradition festhält und welche noch heute kollektiv-spontaner Gefühlsäußerung fähig ist. Diese Schicht hat sich durch die vielfachen Stilwandlungen der Kunstmusik, die in ihren entarteten Ausläufern zeitweise auch bis dahin drang, in ihrer Überlieferung nicht beirren lassen. Das Studium der Volksmusik ist eigentlich musikalische Archäologie, und das Material, welches sie liefert, ist um so wertwoller, als die geschichtlichen, schriftlich überlieferten Quellen der ungarischen Musikpraxis vom 16. bis zum 18. Jahrhundert überaus spärlich auf uns gekommen sind und vor dem 15. Jahrhundert — vom rein lateinischen Gregorianum natürlich abgesehen — überhaupt versiegen.

Den Schlüssel, die Erklärung zu diesem auffallenden Schweigen der schriftlichen Quellen müssen wir im allgemeinen Charakter der ungarischen Volksmusik suchen. Die ungarische Volksmusikkultur ist in ihrem tiefsten Wesen eine Kultur, die in mündlicher Überlieferung fortlebt, ebenso wie die altgriechische Musik der Antike, die kirchliche Musik des Frühchristentums und fast die gesamte Musik der orientalischen Kulturvölker, vielleicht mit Ausnahme Chinas. Die gelegentlichen Aufzeichnungen ungarischer Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (epischer Gesang usw.) blieben immer vereinzelte Anregungen, welche in ihrer geschichtlichen Abfolge kein organisches Ganzes bilden; sie sind im besten Falle Schlaglichter, welche das ungeschriebene Fortleben der großen mündlichen Überlieferung in einzelnen Melodiebeispielen beleuchten. Zoltán Kodály hat zuerst darauf hingewiesen, daß die alten ungarischen Gesangbücher in den Noten außerordentlich fehlerhaft gedruckt sind; seltsam genug, daß in den zahlreichen Neuauflagen alle Fehler unverbessert geblieben sind. Niemand nahm an den Fehlern Anstoß, da ja ohnehin nicht nach den Noten, sondern nach mündlicher Überlieferung, aus dem Gedächtnis gesungen wurde.

All dem gegenüber kann natürlich die Frage aufgeworfen werden: wenn wir schon den geschichtlichen Zusammenhang der ungarischen Volksmusik mit Notendenkmälern nicht über 1500 zurückgehend (und von da ab bis ungefähr 1750 auch nur mit spärlichen Quellen) belegen können, was gibt uns dann das Recht dazu, den sogenannten „alten Stil“ der heutigen ungarischen Bauernmusik bis ins Mittelalter, etwa sogar vor die Landnahmezeit zurückzudatieren? Von den Gegen-

---

[1] E. Major, (Die Beziehungen zwischen ungarischer Volksmusik und volkstümlicher Liedmusik), 1930.

gründen will ich nur den wichtigsten anführen: der Melodiestil dieses Materials (pentatonische Leiter, verbunden mit gewissen Grundsätzen des Melodiebaus und der Strophenbildung) hat in der gesamten europäischen Musikgeschichte keine Analogie. Die nächsten Entsprechungen finden sich bei einzelnen Völkern der Wolgagegend (Tscheremissen) und bei rassenverwandten Völkern östlich des Urals (Ostjaken), also in Kulturen, welche mit dem Ungartum seit der Völkerwanderungszeit nicht mehr in Berührung gekommen sind[1]. Es wäre unerklärlich, woher diese Entsprechungen kommen sollten, wenn nicht noch aus der Urzeit der kulturellen Gemeinschaft mit diesen Steppenvölkern.

Daß die mündliche Überlieferung unter entsprechenden Kulturverhältnissen viele Jahrhunderte überdauern kann, dafür haben wir eben in der ungarischen Volksmusikkultur Beweise genug. Ein ungarischer Historiker des 15. Jahrhunderts berichtet z. B., daß zu seiner Zeit noch epische Gesänge der Landnahme (Ende 9. Jahrhundert) im Umlauf waren. Zoltán Kodály hat wiederum im Jahre 1914 einen epischen Gesang des 16. Jahrhunderts mit Text und Melodie beim Volke aufgefunden. In einem vielfach belegten Typ des ungarischen Volksliedes konnten literarische Motive des im zentralen Mittelalter beliebten „Certamen rosae et lilii" von S. Eckhardt nachgewiesen werden. Die genannten Belege bezeugen das Überleben bekannter Liedtexte. In wieviel höherem Maße mögen nun die Melodien erhalten geblieben sein, wo das Aktualitätsmoment oder etwaige Reinigungsbestrebungen (wie sie im Mittelalter und auch im 16.—17. Jahrhundert gegen Lieder heidnischen oder erotischen Inhalts gerichtet waren) die Überlieferung nicht gefährdet haben! Nach dem Zeugnis unserer Sprachdenkmäler hat sich die ungarische Volkssprache seit 400—500 Jahren kaum verändert; warum sollte diese Unwandelbarkeit nicht noch mehr für die Melodien gelten, deren Ausdrucksweise den Bedürfnissen des alltäglichen Lebens sich nicht anpassen muß wie die Sprache[2]!

Eben das Ausschalten der schriftlichen Festlegung aus der Überlieferung der ungarischen Volksmusik mag vielleicht mit als ein bedeutender Faktor in der beispiellosen Stilreinheit und Beharrungskraft dieser Musik angesehen werden; die Produkte der jeweiligen „leichten Musik" konnten bis zum Urgrund des Volkstums gar nicht vordringen. Ein Fall, wie ihn der Monograph des deutsches Volksliedes in Ungarn, I. Kramer, beobachtete, dem deutsche Volkslieder aus gedruckten Liederbüchern vorgesungen wurden, ist im Gebiet der ungarischen Volksmusik undenkbar[3].

Weiter oben sprachen wir von der isolierten, abseitigen Stellung der ungarischen Volksmusik den Kunstformen der europäischen Musikgeschichte gegenüber. Hier muß nun auch darauf hingewiesen werden, daß die ungarische Volksmusik im Kreise der verschiedenen Volksmusiken Osteuropas keineswegs allein, ohne Analogie steht. Die slowakische, ruthenische, rumänische und kroatische Volksmusik (richtiger Bauernmusik) haben Stile ausgebildet, welche an Ursprünglichkeit, an Kraft des Volkstums keineswegs hinter dem ungarischen zurückstehen und auch

---

[1] Vgl. die Nachweise der geradezu überraschenden Entsprechungen bei Z. Kodály, (Über einen Melodietypus in der Volksmusik der Tscheremissen), Sonderdruck 1934. — B. Szabolcsi, (Spuren der Völkerwanderungszeit in der ungarischen Volksmusik), Sonderdruck 1935. — The Eastern Relations of Early Hungarian Folk-musik. Journal of the R. Asiatic Society, July 1935.

[2] Diese Problemkreise bilden ein zusammenhängendes Ganzes, das von Kodály und Bartók wiederholt in Vorträgen, Aufsätzen (besonders in der Zeitschrift Ethnographia) beleuchtet wurde. Vgl. unter anderem Kodály, (Folklore und Musikgeschichte), 1933. — Bartók, (Zigeunermusik? Ungarische Musik?), 1931. — (Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln?), 1936. — Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder. Ungar. Jahrbücher 1931.

[3] I. Kramer, (Das deutsche Volkslied in Ungarn). Budapest 1933. Erste methodische Zusammenfassung, mit Melodiebeispielen und ausführlichem deutschem Auszug.

zu diesem im Laufe des jahrhundertelangen Zusammenlebens in mannigfache stilistische Beziehungen getreten sind. Der historisch seit etwa 1760 belegbare sogenannte neue Stil des ungarischen Bauernliedes hat sich auch über die Sprachgrenze des Ungarischen hinaus, namentlich in der slowakischen Volksmusik, als werbekräftig erwiesen, während der „alte Stil" besonders an der südlichen Sprachgrenze, bei den Kroaten, expansiv wirkte.

Ganz besondere Probleme stellt der Volksmusikstil des siebenbürgischen Rumänentums; da haben wir mit mehreren streng geschiedenen Dialektgebieten zu rechnen, welche untereinander, trotz der gemeinsamen Sprache, musikalisch kaum etwas gemeinsam haben. Béla Bartók, der heute auch im Material der rumänischen und slowakischen Volksmusik als der führende Forscher gilt, hat seine neuesten diesbezüglichen Ergebnisse unlängst auch in deutscher Sprache veröffentlicht[1], so daß sich ein weiteres Eingehen auf diesen Problemkreis hier erübrigen mag. Anmerkungsweise sei nur noch hinzugefügt, daß wir die umfassendste Sammlung rumänischer Colinde-Melodien (eigenartige Weihnachtslieder) ebenfalls Bartók verdanken[2]; diese Arbeit darf ihrer einzigartigen geistig-technischen Durchdringung des Materials, ihrer methodischen Genauigkeit und strengen Systematik wegen wohl allgemein als ein Musterbeispiel folkloristischer Quellenarbeit bezeichnet werden.

---

[1] B. Bartók, Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker. Sonderdruck aus Ungar. Jahrbücher, Bd. XV, 1935.

[2] Bartók, Melodien der rumänischen Colinde. 484 Melodien. Universal-Edition, Wien 1935.

Neue Bücher

Wilhelm Werkmeister,

Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts. Neue Deutsche Forschungen, herausgegeben von Hans R. G. Günther und Erich Rothacker, Bd. 97, Abteilung Musikwissenschaft, herausgegeben von Joseph Müller-Blattau, Bd. 4. Berlin 1936, Verlag Junker & Dünnhaupt.

Wilhelm Werkmeister gibt mit dieser bedeutsamen Studie zur literarischen und musikalischen Stilgeschichte des Aufklärungsjahrhunderts einen außerordentlich wertvollen monographischen Beitrag zu dem von Walzel, Nohl, Dilthey und anderen Forschern angeschlagenen Thema der wechselseitigen Erhellung der Künste. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht der große Stilumbruch vom Spätbarock zur Klassik und damit wohl die tiefeinschneidende Lebenswende der neueren deutschen Geistesgeschichte überhaupt.

Werkmeister ist sich darüber im klaren, daß ein Stilvergleich, der die Grenze zweier wesensverschiedener Kunstgattungen überschreitet, in besonderem Maße die Gefahr einer bloß äußerlich-formalen Nebeneinanderreihung heraufbeschwört. Daher verzichtet sein Untersuchungsgang mit Bewußtsein auf formalstilistische Entsprechungen und sinnfällige Parallelen. Er stellt nicht, um es an einem Beispiel darzulegen, die Wiener Sonate neben den Dramenstil der Weimarer Klassik, sondern zieht es vor, die allgemeine Bewegtheit, die dichterische wie musikalische Formen trägt, zum Ausgangspunkte der Vergleichung zu nehmen. Damit ist in der Tat das beiden Zeitkünsten gemeinsame Element bezeichnet: das Verhältnis des Schaffenden zur Zeitlichkeit. Der Versuch Werkmeisters, beide kunstgeschichtliche Entwicklungen innerhalb des deutschen Lebenskreises im 18. Jahrhundert zusammenzusehen, sie als einheitliche geistesgeschichtliche Bewegung zu erfassen, bedient sich vorzugsweise der typologischen Methode. Klar erkennt Werkmeister, daß unabhängig von den zeitlich und generationsmäßig bedingten Stilschichten Trennungslinien durch die deutsche Kunstgeschichte hindurchlaufen, die überzeitlichen Bindungen entsprechen: die zuerst von Schiller im Bereiche der Dichtung entdeckten, später von Rutz, Sievers, Becking und dem Referenten als Grundformen rhythmisch-melodischer Bewegtheit aufgewiesenen „Personaltypen". Nohl und Dilthey lenkten zuerst die Aufmerksamkeit auf die allgemeinen Weltanschauungsgehalte dieser Gebilde hin. Die Typen sind keinesfalls als wissenschaftliche Schubfächer anzusehen, deren sich eine abstrakte Gelehrsamkeit bedient, um irgendwie der Stoffülle der Geistesgeschichte Herr zu werden Eher möchte man mit Werkmeister von naturhaften Typen sprechen, von „biologischen Tatsachen . . ., die man einfach hinzunehmen hat", wüßten wir nicht, daß die Grundtatsache der menschlichen Personhaftigkeit selbst bereits auf metabiologische Zusammenhänge, auf Urphänomene der Geschichte und Kulturentfaltung hindeutet. Man kann diesen Sachverhalt kaum entschieden genug betonen gegenüber den immer wieder auftauchenden Versuchen, die Typenlehre naturwissenschaftlich-empiristisch auszumünzen und damit die Geschlossenheit, die Sinnganzheit ihrer Gegebenheiten aufzulösen in beziehungslos nebeneinander herlaufende Elemente.

Unter dem Gesichtswinkel der typologischen Gruppierung rückt in Werkmeisters stilkritischen Analysen Mozart neben Goethe, Beethoven gesellt sich zu Schiller und Kant, J. S. Bach steht neben Brockes, Phil. Emanuel Bach neben Gellert, Joh. Christian Bach neben Wieland. Es versteht sich, daß bei solchen Gegenüberstellungen außer der Typengleichheit auch die Zeitlage von entscheidender Bedeutung ist. Gerade im 18. Jahrhundert läßt sich die stilbestimmende Macht der Generationenfolge schwerlich übersehen. Freilich ist es auch hier mit äußerlicher, mechanischer Vergleichung der Geburtsjahre nicht getan. „Gleichzeitige" (oder gleichstufige) Stile der Dichtung und Musik mögen sehr wohl um den Zahlenwert einer Generation auseinanderliegen, denn die Eigengesetzlichkeit der Künste bleibt stets zu berücksichtigen. So setzt sich, wie Werkmeister überzeugend dartut, der Rationalismus im Bereiche des Wortes und Begriffes ungleich früher durch als im Klangwerke. Bach und Brockes gehören zwar chronologisch betrachtet derselben Zeitlage an, aber ihre geistesgeschichtlichen Sendungen sind unvergleichbar: während der Thomaskantor, wie schon Dilthey erkannte, noch unerschütterlich fest in der religiösen Geborgenheit des alten vorklassischen

Künstlertums verharrt, stellt Brockes bereits den Typus des weltzugewandten, vom Deismus berührten Aufklärungsdichters dar. Der bekannteste deutsche Wortführer und Vorkämpfer der Aufklärung im Felde der Musiktheorie, der Hamburger Musikhistoriker und Ästhetiker Johann Mattheson, steht mit seinen Schriften mitten im Lager des Rationalismus, wogegen seine Musik in ihrer Grundanlage noch fast der vorbachischen Stufe angehört! Solche Grenzfälle lehren unzweifelhaft, daß der seelisch geartete Wurzelgrund schöpferischen Gestaltens und der intellektuelle Überbau selbst innerhalb einer wirkenden Persönlichkeit weitgehend auseinandertreten mögen. Von seinen Oratorientexten her gesehen, erscheint Händel neueren Betrachtern wie Friedr. Blume als der Verwirklicher eines neuen religiösen, humanitär-unkirchlichen Ideals. Und doch geht es keinesfalls an, sein Schaffen aus diesem Grunde in den Weltanschauungsbereich etwa des „Deismus" oder der Aufklärung zu verweisen, denn die breite Erfülltheit jedes Händelschen Tones lehrt, daß ihm, gleich Bach, die unbeirrte Schaffenssicherheit des gläubig geborgenen, zutiefst gebundenen Vorklassikertums festen Halt bietet. Die Weltlichkeit, richtiger Weltfrömmigkeit des großen Sachsen entspringt letzthin einem Erlebnis allseitiger kosmischer Verbundenheit, dessen seelische Wurzelgründe weder vom Blickpunkte des Protestantismus noch von der Geistigkeit des 18. Jahrhunderts her sich aufschließen. Wiederum ist es der tragende „Personaltypus" — Händel gehört zur Goethe-Mozart-Schubert-Bruckner-Gruppe —, dessen seelengeschichtliche Erschließung hier die entscheidenden Aufschlüsse verspricht.

Bei der Betrachtung der vom deutschen Hochbarock zur Klassik überleitenden Zwischenlagen hält sich Werkmeister an den von G. Becking gezogenen Rahmen, dessen innere Ausgestaltung er jedoch mit zahlreichen gut gesehenen Einzelzügen bereichert. So empfindet er sehr richtig, daß die Wesensbestimmung der Klassik sich keineswegs in dem Leitbegriff der ethischen Autonomie (des sittlichen Selbststandes) erschöpft. Lessing ist ebensowenig Klassiker wie Gluck, beide wurzeln im Rationalismus und das für den persönlichen Entwicklungsgang des klassischen Gestalters entscheidende Erlebnis des Durchgangs durch den „Sturm und Drang" bleibt ihnen fremd.

Unvollständig wäre dieses Geschichtsbild trotz seiner „polyphonen" Anlage, bliebe die Frage der landschaftlichen und stammeshaften Betonungsverteilung ohne Erörterung. Anknüpfend an die bekannten literaturgeschichtlichen Untersuchungen Nadlers vermittelt Werkmeister ein anschauliches Bild der räumlichen Gebundenheit und stammestümlichen Eigenart der deutschen Musiker und Dichter im 18. Jahrhundert. Es zeigt sich, daß die selbständigste Leistung des deutschen Nordens (und Mitteldeutschlands) in das Barockzeitalter und die Aufklärung fällt. Hier wirken vor allem die großen Organisten, die den etwas einzelgängerisch betonten Musikbereich protestantischer Bekenntnisfärbung ausprägen, so etwa der Lübecker Musiker Dietrich Buxtehude, der aus Thüringen stammende, in Lüneburg schaffende Georg Böhm. Eine Spätblüte dieser Landschaft stellt das „norddeutsche Rokoko" dar, dessen Hauptrepräsentanten die älteren Söhne des Thomaskantors, Wilhelm Friedemann und Philipp Emanuel Bach, sind. Der deutsche Osten sendet in den Dichtern Hamann, Herder, Lenz und im Musiker Reichardt vor allem Träger eines jüngeren, schon gegen die Aufklärung gewandten Lebensgefühls aus. Der eigentliche Stammvater des Sturms und Drangs in der Musik, Johann Stamitz, stammt aus Deutsch-Brod (Böhmen), seine Schule blüht indessen in Süddeutschland (Mannheim). Der Begründer des neuen „naturalistischen" dunkel-wühlenden (Hammer-)Klavierstils, Schobert, stammt aus Schlesien. Rheinfranken, Schwaben, Mitteldeutschland entsenden und hegen im 18. Jahrhundert die großen Dichter, aber keinen einzigen ihnen ebenbürtigen Musiker. Der musikalische Schwerpunkt verlagert sich von nun ab fast völlig nach dem Süden. Wiener und Weimarer Klassik, in ihren geistigen Leitzielen und in ihrer Schaffensgesinnung Nahverwandte, wurzeln doch in unterschiedlichen seelischen Untergründen. Der „mitteldeutsche" Raum (in dem weiten kulturgeschichtlichen Sinne, wie ihn der alte Volkskundler Riehl scharfsinnig faßte: Südwestdeutschland einbegreifend) ist ein „Bildungsraum", Ort des geistigen Ausgleichs und Wechselverkehrs, Altbayern-Österreich hingegen wahrt bei aller Aufgeschlossenheit dem Norden gegenüber — Haydn ging bekanntlich bei Phil. Em. Bach (autodidaktisch) in die Lehre — die unmittelbare Verbundenheit mit dem älteren Überlieferungskreise des süddeutschen Barock, ja der süddeutschen Renaissance, ohne dessen hegenden und nährenden Mutterboden ja auch spätere Schöpfernaturen wie Schubert und Bruckner undenkbar sind . (Dies unser Deutungsversuch des von Werkmeister angerührten bedeutsamen Problems.) Im Norden vollendet sich der Sieg der Aufklärung als fortschreitender Abbau der alten Barock-

formen bis zur äußerst erreichbaren Verdünnung, Auflösung der musikalischen Substanz, aus dem ostdeutschen Grenzlande entspringt ein Großteil der revolutionären Triebkräfte, die den Sturm und Drang vorbereiten und begründen, „Mitteldeutschland“ (im Sinne Riehls) wird zur Kulturlandschaft der Weimarer Dichtungs- und Bildungsklassik, im süddeutschen Raume endlich sammeln sich die führenden Geister der am tiefsten überlieferungsverwurzelten Musikklassik.

Selbstverständlich ist die stilgeschichtliche Stellung der Schaffenden durch ihre Einlagerung im Strome der Generationsfolge und durch die Einbettung in ihre Geburtslandschaft nicht vollständig und eindeutig umschrieben. Die Einwirkungen der Umwelt und der bildungsmäßig übermittelten Kulturgüter sind keineswegs zu vernachlässigen, doch bleibt stets zu bedenken, daß die Ausgangssituation und damit das „Werde, was du bist“ unverrückbar vorgegeben ist. Schwer ist endlich auszumachen, wieweit der spätere Entfaltungsweg der schaffenden Persönlichkeiten bereits im Sinne der „schöpferischen Antizipation“ Goethes schicksalhaft vorgeprägt ist. Daß die musikalischen „Weltleute“ Händel und Joh. Christ. Bach nach Italien wanderten, um sich später in England anzusiedeln, während J. S. Bach den mittel- und norddeutschen Wirkungskreis seines Organistentums nicht überschritt, daß Beethoven sich frühzeitig nach Wien hingezogen fühlte, daß der Mannheimer Musiknaturalismus so kräftig nach dem Geburtsland der bürgerlichen Umwälzung, nach Frankreich hinüberwirkte: sollte dies alles bloßer Zufall und äußerliche Verknüpfung sein?

Am Ende bleibt wohl zu sagen, daß die Geburtslage, die geistesgeschichtliche „Nativität“ die tiefsten, entscheidenden Lebens- und Schaffenszüge schicksalhaft vorherbestimmt, daß sie sogar einem Großteil der aus fremdem Lebensreiche hinzuströmenden „Einflüsse“ die sinntragende Richtung und Wirkungsbahn vorzeichnet. Werner Danckert

Mitteilungen

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft am 20. Januar 1937 im Musikwissenschaftlichen Institut in Leipzig

Nach einer längeren Aussprache bringt der Präsident der DGMW Professor Dr. Arnold Schering seinen Entschluß zur Kenntnis, von dem Amte des Präsidenten endgültig zurückzutreten. Eine längere Debatte über die Satzung führte zu dem fast einhelligen Beschluß — nur eine Stimme ist dagegen —: „eine Satzungsänderung in dem Sinne herbeizuführen, daß der Präsident das Recht hat, seinen Nachfolger zu bestimmen". Die Satzung soll entsprechend geändert und auf der nächsten Mitgliederversammlung vorgelegt werden. Auf Grund der beschlossenen Satzungsänderung ernennt Professor Dr. Arnold Schering zu seinem Nachfolger als Präsidenten der DGMW: Professor Dr. Ludwig Schiedermair. Dieser erklärt sich zur Übernahme bereit unter der Voraussetzung des ganzheitlichen Zusammenschlusses der deutschen Musikwissenschaft sowie der kameradschaftlichen Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung. Hierauf ernennt der neue Präsident Professor Dr. A. Kreichgauer zu seinem Stellvertreter. Weitere Ernennungen sollen auf der nächsten, bald stattfindenden Mitgliederversammlung erfolgen. Nach Anregungen und Bemerkungen der Professoren Max Seiffert, Heinrich Besseler, Erich Schumann und Dr. v. Hases schließt der Präsident mit Worten der Anerkennung für die Tätigkeit der bisherigen Vorstandsmitglieder die Versammlung.

Schiedermair

Einladung zur Mitgliederversammlung

Die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft werden hiermit zu einer Mitgliederversammlung eingeladen, die am

Sonnabend, dem 8. Mai 1937, 10[30] Uhr

in der Beethoven-Stadt Bonn am Rhein in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Seminars, Universitäts-Hauptgebäude,

stattfinden wird.

Tagesordnung:

1. Satzungsänderung
2. Ansprache und Bemerkungen des Präsidenten
3. Generalsekretariat
4. Ernennungen
5. Ortsgruppen
6. Plan einer Tagung
7. Verschiedenes.

Anträge an die Mitgliederversammlung sind mindestens zwei Wochen vor der Versammlung dem Präsidenten bekanntzugeben.

Bonn, 2. April 1937 Schiedermair

Ortsgruppe Berlin

In der November-Versammlung unserer Ortsgruppe sprach Prof. W. Heinitz aus Hamburg über „die Bedeutung physiologischer Bewegungsprobleme für die Musikwissenschaft". Ausgehend von den Aufgaben und Problemen, die die systematische Musikwissenschaft im ganzen stellt, behandelte er einen Teil der im Hamburger Institut bisher untersuchten Fragen und Aufgaben. Der Zusammenhang zwischen Bewegungen und Klängen, die physiologische Resonanz, die aus dem System körperlicher Bewegungen hervorgeht, und die grundsätzlichen Bewegungstypen wurden an Bei-

spielen und an Hand fest geprägter „Leitsätze" dargestellt. Neben vielen anregenden Bemerkungen zu den verschiedensten Gebieten unserer Wissenschaft brachte der Vortragende auch eine Einführung in die Methodik seiner Arbeit. Die lebendig vorgetragenen und dargestellten Beispiele weckten eine lebhafte Aussprache, an der sich Musikwissenschaftler, Physiologen, Psychologen und Phonetiker angeregt beteiligten. — Im Dezember war die Ortsgruppe zu einem Weihnachtskonzert „Alte und neue Weihnachtsmusik" des Collegium musicum der Universität eingeladen. Unter Leitung von Dr. Helmuth Osthoff spielte das Collegium mus. instrumentale Corellis Weihnachtskonzert und das Largo aus Bachs Doppelkonzert für 2 Violinen. Das Collegium mus. vocale brachte unter Führung von Dr. Adam Adrio Chöre von Mich. Praetorius, Schein, Kaminski und Pepping. Die sorgsam einstudierten Chöre, die die Vereinigung mit vortrefflichem Ausdruck und Vortrag sang, schlossen mit zwei Sätzen aus Bachs Magnificat, die auf Wunsch der zahlreichen Zuhörer wiederholt werden mußten.

In der Januar-Sitzung der Ortsgruppe sprach Siegfried Goslich über „Nummernoper und musikalisches Drama zur Zeit der deutschen Romantik". Der Vortragende ging aus von den grundlegenden Wandlungen des politischen und kulturellen Lebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts, charakterisierte das Wesen der Romantik als einer echt deutschen Kunstperiode und ihren Gegensatz zu Aufklärung, Rationalismus und Klassizismus und zeigte anschließend die Ablösung der dichterischen und musikalischen Stilrichtungen im Spiegel der formalen Gliederung der Oper. In Dichtung und Musik, so führte der Redner aus, können die Gestaltprinzipien des Verstandeszeitalters und der Klassik (bestimmte Versmetren, „achttaktige Periode" usw.) dem Kraftstrom der neuen Gedanken keinen Halt mehr bieten. Arie und Ensemblenummer werden in der romantischen Oper übernommen, gehen aber zahlenmäßig und an Bedeutung zurück; die „Kleinformen" von Lied, Romanze, Cavatine, Ballade und Polacca werden zu Ausdrucksgefäßen für die Neigung zum Lyrischen, Gefühlsmäßigen, Charakteristischen; der Chor erfüllt dramaturgische oder allgemein stimmungsbildende Aufgaben. Der Keim der Entwicklung zu den Formgesetzen der Hochromantik Wagners aber liegt im szenischen Rezitativ, in der musikdramatischen Deklamation, in der ideologischen Wechselbeziehung (Motivik), die zur Einheit gebändigt werden durch die expressive Harmonik in funktionell bestimmter Anwendung. Die Tonartengliederung geht nicht mehr von den geschlossenen Musikstücken der Nummernoper als Bauzellen aus (Ariensätze, Gebet, Lied usw. in Normaltonarten), sondern von den tragenden Konstanten und treibenden Elementen des Handlungsablaufes. An die Stelle des „in sich ruhenden Seins" der Nummer tritt das „psychologische Werden" des Musikdramas.

Dr. Traute Wittmann (Sopran) und Otto Hopf (Baß) sangen in charaktervollem, schönen Vortrag eine Reihe von Arien, Duetten und Ensemblestudien, die in ihrer vorausweisenden Haltung starken Eindruck machten. Die Beispiele brachten ein Duett aus Spohrs „Faust", Lied aus I. Lachners „Loreley", Cavatine aus „Fortunat" von Schnyder von Wartensee, Melodram aus Marschners „Heiling" und Arie des Lysiart aus Webers „Euryanthe". G. Sch.

Ortsgruppe Leipzig

Die 1918 gegründete Ortsgruppe Leipzig der DGM konnte 1932 nach dem Weggang des Vorsitzenden, Prof. Kroyer, ihre Tätigkeit zunächst nicht fortsetzen. Die seit 1930 veranstalteten Sonntagsvorführungen des Instrumentenmuseums, die während des Semesters monatlich ältere Musik auf Museumsinstrumenten boten, wurden dagegen schon 1933 wieder aufgenommen und fanden bald das Interesse eines größeren Kreises. Hierauf bauend, hat sich die Ortsgruppe Leipzig der DGMW in ihrer ersten Sitzung vom 3. Februar 1937 unter Leitung von Prof. Dr. Helmut Schultz neu gebildet. Der stellvertretende Vorsitz wurde Prof. Dr. Hermann Grabner übertragen, das Amt des Geschäftsführers (Schatzmeisters und Schriftführers) übernahm Dr. Heinrich Husmann. Der bereits vom Instrumentenmuseum erfaßte Kreis schloß sich zur „Gemeinschaft der Freunde des Instrumentenmuseums" zusammen, die sich der Ortsgruppe angliederte. Ihrer Zusammensetzung entspricht das Programm der Ortsgruppe: 6 musikwissenschaftliche Vorträge, Konzerte oder ähnliches und 6 Museumsvorführungen sollen jährlich geboten werden.

Die Reihe der Vorträge eröffnete Prof. Dr. H. Schultz im Anschluß an die erste Sitzung: „Hugo Wolfs musikalischer Nachlaß" war das Thema des Abends. Im Gegensatz zur üblichen

Auffassung stellte der Vortragende besonders heraus. wie peinlich sorgfältig Wolf bereits vor der Entstehung der großen Liederzyklen auf den verschiedenen Gebieten des musikalischen Schaffens mit beinahe übertriebener Selbstkritik — die in teilweise drastischen, stets aber sehr kennzeichnenden Bemerkungen auf den Manuskripten ihren Niederschlag fand — sich sein reifes Können erarbeitet hat. Während die Zurückstellung einer Reihe der nachgelassenen Lieder solchen Gründen zuzuschreiben ist, sind andere Schöpfungen Meisterleistungen, die lediglich deshalb nicht gedruckt wurden, weil sie in keinen der bereits vorhandenen Zyklen paßten und ein vielleicht geplanter Zusammenhang später nicht verwirklicht wurde. Die Ausführungen des Vortragenden erhielten durch Liedvorträge zweier Mitglieder des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, Mathilde Stern (Sopran) und Horst Günter (Bariton), die praktische Abrundung.

In der zweiten Veranstaltung wurde den Mitgliedern am 19. Februar „Musik des Biedermeier" vom Collegium musicum instrumentale der Universität dargeboten. Nach kurzen Vorbemerkungen von Prof. Schultz, die die Eigenart des musikalischen Biedermeier umrissen, führte gleich das Vorspiel von Joh. Hovens (Vesque von Püttlingens) komischer Oper „Ein Abenteuer" mitten in die Absichten dieses Zeitalters. Ein Trio J. Kreutzers zog Lieblingsinstrumente der Zeit heran: Flöte, Klarinette und Gitarre (ausgeführt auf einem Museumsinstrument von 1820). Schuberts Konzertstück für Violine und Orchester beschloß den ersten Teil des Abends. Nach der Pause sammelten Fugen-Scherzi Sechters (eingerichtet von Franz Moissl) auf Sinnsprüche (z. B. „Wer Gott leugnet, dem fehlt es an Vernunft", in c-moll) die Geister um „Probleme" der Zeit. In schwärmerische Gefilde führten Lieder von Beethoven und F. X. Gebauer zur Begleitung einer Klavierharfe (Dietz 1821), in die Welt des Ostens Demars Kosakenkonzert, durch Prof. Schultz von einem mit allen Effekten der Pedale (Fagott- und Janitscharenzug usw.) versehenen Flügel (Dulcken, München um 1810) aus geleitet. Lanners Terpsichore-Walzer („Im Reiche des Pluto") für Orchester und zwei Ambosse beschwor zuletzt durch die Macht des $^3/_4$-Takts sogar die vulkanische Unterwelt herauf. H. H.

*

Dr. Heinrich Möller ist beauftragt worden, in der Philosophischen Fakultät der Universität Jena die Europäische Volksliedkunde in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

*

Für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Jena wurde vom Thüringischen Volksbildungsminister eine Hilfsassistentenstelle geschaffen, mit der Dr. phil. Herbert Hüllemann betraut wurde. Dr. Hüllemann wurde gleichzeitig von Prof. Dr. Oberborbeck zum Kustos der „Staatlichen Kommission zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik" ernannt, die nunmehr einen eigenen Raum im Wittums-Palais in Weimar zugewiesen erhielt.

*

An die Abteilung für Schulmusik der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln wurden berufen: Prof. Dr. Bücken für Musikgeschichte, Dr. med. Hopmann für Stimmphysiologie, Prof. Dr. Niessen für Laienspiel.

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

2. Jahrgang 1937 Heft 2

Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen J. S. Bach (etwa 1700—1723)

Von Fritz Treiber, Kiel

Die Geschichte der Kirchenkantate ist mit keinem Namen enger verknüpft als mit dem Johann Sebastian Bachs. Seine Kantaten sind bis heute lebensfähig geblieben, weil sie von dem Glauben an die gottesdienstliche Aufgabe der Musik erfüllt sind und weil ihr Schöpfer ein Genie war. Aber keine schöpferische Tat ist möglich ohne den Zusammenhang mit dem Schaffen der Zeit, kein überragender Geist ohne die naturgesetzliche Entwicklung und die notwendigen Vorstufen. Wollen wir Bachs Kantatenschaffen begreifen, so müssen wir die Bedingungen kennen, die seinen Weg bestimmten.

Allzu groß aber sind noch immer die Lücken in der Musikgeschichtsschreibung auf dem Gebiet der Kirchenkantate. Hier einen Schritt weiterzukommen, einen Beitrag zu einer künftigen „Geschichte der deutschen Kirchenkantate im 17. und 18. Jahrhundert" zu liefern, ist das Ziel der vorliegenden Abhandlung[1].

[1] Der Verfasser verdankt die Anregung zu dieser (hier stark gekürzten) Arbeit, die als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg angenommen wurde, und wertvolle Förderung Herrn Prof. Dr. Besseler. Zu großem Dank ist er auch Herrn Prof. Arno Werner, Bitterfeld, verpflichtet, der ihn bei einer Reise durch die sächsisch-thüringischen Bibliotheken durch sachkundige Hinweise unterstützte.

Außer der Bach-Biographie Philipp Spittas, Robert Eitners Quellenlexikon und den in Frage kommenden Denkmälerbänden wurden herangezogen: Paul Brausch, Die Kantate, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen, I (Heidelberger Dissertation 1921, in Maschinenschrift); Robert Eitner, Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts (MfM 1884—1886); Joh. Krieger (MfM 1895); Joh. Ph. Krieger (MfM 1897); Peter Epstein, Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge 1926; Alfred Heuß, Zachow als dramatischer Kantatenkomponist (ZIMG 1908/09); Hugo Leichtentritt, Geschichte der Motette, Leipzig 1908; R. Meißner, G. Ph. Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten (Frankfurter Dissertation 1926); Hans Joachim Moser, Von der Motette zur Kantate (Geschichte der deutschen Musik II, 1922); Richard Münnich, Joh. Kuhnaus

Allgemeiner Überblick über das Kantatenschaffen von 1690—1723

Das Wort *Kantate* ist in der protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts noch unbekannt. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts taucht es auf. Wenn wir trotzdem von der Kantate des 17. Jahrhunderts sprechen, so meinen wir damit die Vorformen der endgültigen Gestalt. Mit dieser Endgestalt sind bekanntlich die Namen eines Erdmann Neumeister und Johann Sebastian Bach eng verknüpft. Wir wollen nun untersuchen, wieweit zur Zeit des jungen Joh. Seb. Bach diese Vorformen sich entwickelt hatten, welche älteren und jüngeren Zeitgenossen Bachs der Überlieferung und welche der Zeitströmung sich anschlossen.

Der Überblick über diese Zeit gibt ein vielgestaltiges Bild der Kantate um die Wende des 17. Jahrhunderts in Thüringen und Sachsen. Es ist unmöglich, aus dem Geburtsdatum eines Kantatenkomponisten und dem damit ungefähr zu errechnenden Beginn seines Schaffens auf das Überwiegen älterer und jüngerer Stileigenheiten in seinen Werken zu schließen. Wir bemerken vielmehr ein ständiges Hin- und Herschwanken zwischen Gebundensein an die Überlieferung und Drang zur Neugestaltung. Vor allem ist an dieser Stelle ein Meister zu nennen, der eigentlich einer älteren als der hier zu behandelnden Gruppe angehört und doch den anderen vorangestellt werden muß, weil er anscheinend die Großform der Kantate unmittelbar angeregt hat: Joh. Ph. Krieger (1649—1725). Seine Zusammenarbeit mit Neumeister ist bekannt; leider hat sich nur ein Beispiel dafür erhalten[1]. Aber schon das 1680 entstandene Pfingststück *Die Welt kann den Geist der Wahrheit nicht empfangen*[2] nimmt Neumeisters freie Zusammenstellung von Bibelsprüchen über das betreffende Fest und seine Hinleitung zur abschließenden Choralstrophe voraus („poetisches Oratorium").

Zu den fortschrittlichen Kantatenmeistern, die um 1700 bereits in der Reife ihrer Jahre stehen, gehören neben Krieger vor allem Ph. H. Erlebach (1657—1714), Joh. Kuhnau (1660—1722) und F. W. Zachow (1663—1712). Durch A. Schering[3] wissen wir von Kuhnau, wie schwer es ihm gefallen sein muß, seinen Widerstand gegen den beginnenden Einfluß der Oper aufzugeben, während Zachows

---

Leben (SIMG 1901/02); Friedrich Noack, J. S. Bach und Graupner: Mein Herze schwimmt in Blut (AMW 1919); Elisabeth Noack, Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt (AMW 1925); Karl Paulke, Johann Theodorich Roemhildt (AMW 1918); F. Rieber, Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate (Freiburger Dissertation 1925); Arnold Schering, Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren (Bach-Jahrbuch 1912); Karl Schmidt, Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold (AMW 1921); Georg Schünemann, Beiträge zur Biographie Hammerschmidts (SIMG 1910/11); Max Seiffert, Joh. Ph. Krieger, Verzeichnis seiner Werke von 1682—1725 (Sonderabdruck aus den Nachträgen zu Eitners Quellenlexikon, 1916); J. Krieger, Verzeichnis seiner kirchlichen und weltlichen Vokalwerke (Sonderabdruck aus DTB 18, 1919); Adam Soltys, Georg Oesterreich (1664—1735), sein Leben und seine Werke (AMW 1922); Arno Werner, Geschichte der Kantoreigesellschaften (Publ. d. IMG Beiheft 9); Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1911; Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Bückeburg und Leipzig 1922; Die Kantorei zu Bitterfeld, Jubiläumsschrift 1903; Zur Musikgeschichte von Delitzsch (AMW 1919); C. Zehler, Gottfried Kirchhofs musikalischer Nachlaß (SIMG 1910/11).

[1] *Rufet nicht die Weisheit* aus den „Poetischen Oratorien" (DdT 53/54).

[2] DdT 53/54.

[3] Über die Kirchenkantate vorbachischer Thomaskantoren, Bach-Jahrbuch 1912.

und Erlebachs Wendung zur neuen Formanlage überzeugender ist. So stehen bei Zachow in seinen zwölf veröffentlichten Kantaten die ältere $^3/_2$-Takt-Arie, das Strophenlied und die neue Da-capo-Arie nebeneinander. Einfache, choralartige Liedmelodik wechselt mit ausgedehnten instrumentalen Figuren ab. Dagegen läßt der mit Kuhnau gleichaltrige G. F. Witte (1660—1717) keine Spur moderner Formen und neuer Technik erkennen. Bei ihm wie bei dem um vier Jahre jüngeren Joh. Chr. Schmidt (1664—1728) und einem gleichzeitigen, sonst bisher unbekannten Meister namens Schmidt, von dem zwei Kantaten vorhanden sind, liegt der Schwerpunkt weit mehr in den Chorsätzen als in den bescheidenen Liedformen.

Zu dieser Gruppe überlieferungsgebundener Komponisten, welche die Durchschnittsform der Kantate um die Jahrhundertwende pflegen, gehören einige, deren Geburtsdatum unbekannt ist und von denen meist nur noch ein bis zwei Kantaten vorliegen: S. Beyer (1694—1703 in Weißenfels), Brunkhorst (1700 Stadtorganist in Zelle), Carl[1] (1692 musicus instrumentalis zu Halberstadt, 1700 Stadtmusikus zu Aschersleben), Hansen (eine Kantate mit 1698 datiert) und Jacobi (auf einer Kantate steht: „Organ. Vitemb. 1723“). Allen gemeinsam ist die auffallend einfache Haltung von Sing- und Instrumentalstimmen. Hier lebt noch der Stil eines H. Schütz und seiner Schüler fort. Soweit es sich nicht um Solokantaten handelt, ist die Gewandtheit im Chorsatz das Bemerkenswerteste an diesen sonst sehr harmlosen Erzeugnissen. Der 1668 geborene G. Bertuch (1668 bis nach 1738)[2] ist gegenüber dieser Gruppe insofern eine Ausnahme, als sich seine Melodik dem Opernstil bereits wesentlich genähert hat, während er in der Formgestaltung zur älteren Gruppe gehört. Die beiden nur wenig jüngeren Chr. Semmler (1669 bis um 1740) und S. Graff (1670—1709) sind darin weit fortschrittlicher. Beide verwenden in ihren Kantaten Seccorezitativ und Da-capo-Arie. Graffs drei Kantaten entstanden spätestens 1709, während Semmlers beide Stücke eigentlich nicht hierher gehören, weil sie aus einer späteren Zeit stammen (1729).

Wenn man annimmt, daß die von Boxberg (1670—?) erhaltenen Kantaten um 1700 oder etwas später geschrieben sind, so gehören sie zu den stilistisch ältesten Werken der bis jetzt genannten Meister. Nicht der geringste Operneinfluß ist in ihnen zu entdecken. Rezitativ und Arioso fehlen ganz. Die Arien sind zumeist $^3/_2$-Takt-Lieder nach venezianischem Muster mit kleineren Viertelnotenmelismen. Die Zugehörigkeit zur alten Schule beweisen ferner die Chöre, die ein gutes handwerkliches Können zeigen. Die Motive sind geschickt erfunden, um einen glatten Imitationsablauf zu erlauben; ebenso geht die Fortspinnung gut vonstatten, was für die Werke einer späteren Gruppe nicht immer gilt. In demselben Sinne ist der als Organist in Oschatz lebende D. Aster einzuschätzen (Lebenszeit unbekannt, 1718 schreibt J. C. Raubenius einige Kantaten von ihm ab). Jedoch tritt bei ihm in den Arien an Stelle des durchkomponierten $^3/_2$-Takt-Liedes das meist im geraden Takt und mit *Aria* überschriebene Strophenlied, dessen Verse auf die einzelnen Stimmgattungen verteilt sind. Von dem mit vier Kantaten vertretenen Komponisten Bernhardi wissen wir nur, daß er um 1714 Altist am Hofe zu Weimar war. Seinen Kantaten sieht man es an, daß er lieber auf erprobten Bahnen wandelt,

---

1 Vornamen unbekannt. 2 Lebte noch 1738.

als neue Wege geht. Die Verlagerung des Schwergewichtes auf die polyphone Chortechnik und die Bevorzugung der Fünfstimmigkeit bezeugen das; zudem sind seine Arien noch frei von jedem instrumentalen Einfluß und nähern sich dem einfachen pietistischen Erbauungslied.

Das Geburtsdatum der bis jetzt erwähnten Meister liegt zwischen den Jahren 1659 und 1670. Die meisten von ihnen sind nur im Zusammenhang mit der Kantatenkomposition bekannt. Nur wenige heben sich über den Durchschnitt empor: die schon längst bekannten Krieger, Erlebach und Zachow. Sie machen trotz ihrer starken Verwurzelung im 17. Jahrhundert den neuen Entwicklungsgang der Kantate mit und müssen so mit einem Teil ihrer Werke zu den Vertretern des Stils des 18. Jahrhunderts gerechnet werden. Mit Ausnahme von Kuhnau und Semmler, dessen Kantaten aus dem Jahre 1729 stammen, der aber (1669 geboren) zu dieser Gruppe zu zählen ist, bleiben alle von Oper und Instrumentalkonzert, den zwei Haupteinflußrichtungen, noch unberührt.

Die Geburtsdaten der einzelnen Komponisten legen eine Scheidung in zwei Gruppen nahe. Die erste (1659—1670) wurde soeben genannt; die zweite beginnt mit dem Jahre 1677 und endigt mit 1685, dem Geburtsjahr Joh. Seb. Bachs. Alle diese Meister sind somit höchstens acht Jahre älter als Bach, schaffen also in der Hauptsache gleichzeitig mit ihm. Mit geringen Ausnahmen ist das auch aus ihren Werken zu ersehen, die zumeist die Form der großen Kantate mit madrigalischen Texteinlagen, Bibelwort, Choralstrophen und Psalmstellen aufweisen. Musikalisch unterstehen sie ganz dem Einfluß der Oper und des Instrumentalkonzertes mit hochentwickelter Technik. Die Zahl ihrer Kantaten beweist zudem, daß es sich hier um eine Blütezeit dieser Gattung handelt. Hier finden sich ganze Kantatenjahrgänge von Telemann, Römhild, Freislich und nicht zuletzt Joh. Seb. Bach. Dagegen sind nur vereinzelte Kompositionen erhalten von Ch. Pezold (1677—1733), Schiefferdecker (1679—1732), Kaufmann (1679—1735), D. Vetter (1679—1721), N. Seeber (1680—?) und G. Kirchhoff (1685—1746). Unter diesen nur mit ein bis vier Kantaten vertretenen Meistern ist zweifellos Kaufmann der bedeutendste. Schon der Blick auf das Notenbild lehrt, daß diese Kantaten dem 18. Jahrhundert angehören. Sämtliche Sätze sind von der Viertel- und Achtel- zur Achtel- und Sechzehntelbewegung übergegangen; ebenso gehören Zweiunddreißigstelfiguren nicht mehr zu den Seltenheiten. Das frühere und mittlere 17. Jahrhundert bevorzugte dagegen Halbe- und Viertelbewegungen mit gelegentlicher Sechzehntelfiguration. Die augenfällige „Beschleunigung" des Zeitmaßes ist ein besonderes Kennzeichen der Kantate um die Wende des Jahrhunderts; Bezeichnungen wie „vivace", „allegro", „schnell" usw. sind besonders bei Telemann häufig. Das Notenbild hat sich unter dem Einfluß von Oper und Instrumentalmusik in dieser Beziehung deutlich verändert[1]. Die dreiteilige Da-capo-Arie ist bei den genannten Meistern schon durchaus üblich, wenn auch die einfachen Liedformen nicht etwa verschwunden sind, sondern in der Minderzahl noch nebenher laufen. Das ist besonders in den Kantaten von D. H. Garthoff (?—1741) und Raubenius (?—?)[2] zu beobachten, die beide Formen

---

[1] Vgl. A. Schering, Über die Entstehung des Orchesterallegros, Festschrift für G. Adler.

[2] Um 1715 Kantor in Dahme, um 1718 in Luckau. Eitner unbekannt.

in derselben Kantate nebeneinander stellen. Selbst bei Telemann (1681—1767), Römhild (1684—1757) und Freislich (kam 1720 nach Sondershausen) trifft man neben den zahlreichen Da-capo-Arien gelegentlich noch auf eine Arienform des 17. Jahrhunderts. Auch bei Joh. Seb. Bach (1685—1750) taucht plötzlich einmal eine solche an ältere Vorbilder erinnernde Arie auf, ohne aber im Stil sich von der Da-capo-Arie zu unterscheiden. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen diejenigen Kantaten, die genau datierbar sind und so mit den Jugendwerken Bachs näher verglichen werden können. Das sind zuerst die Kantatenjahrgänge von Telemann aus den Jahren 1711/12 (1717/18)[1] und 1716/17 und von Freislich aus dem Jahre 1714, drei Kantaten von Garthoff (1712, 1714 und 1715), vier von Raubenius von 1715, 1718, 1719 und 1723 und insbesondere die wahrscheinlich aus dem Jahre 1715/16 stammenden Kantaten von Joh. Ludwig Bach (1677 bis 1741) aus Meiningen, einem Vetter Joh. Seb. Bachs. In diese Zeit von 1714 bis 1718 (bzw. 1723) fallen die wichtigsten Kantaten aus Joh. Seb. Bachs erstem Schaffensabschnitt.

Spitta stellt bei den Einzelbesprechungen des öfteren fest, daß die Kantaten des jungen Bach beträchtlichen stilistischen Schwankungen unterliegen, ohne aber weiter nach den Ursachen zu forschen. Es ist darum notwendig, die Stellung Bachs gegen seine Zeitgenossen abzugrenzen, die Grundlagen aufzufinden, auf die sich sein Schaffen stützt und zugleich ein Bild vom damaligen Stand der mitteldeutschen Kantaten zu geben. Zunächst sei das Augenmerk den älteren Bestandteilen der Kantate zugewendet, dem Kantatenorgelchoral und dem Chorsatz.

Der mitteldeutsche Kantatenorgelchoral

In der protestantischen Kirchenkantate des 17. Jahrhunderts taucht schon früh der Choral auf. Als ein Symbol unerschütterlicher Glaubensfestigkeit steht er in der Kirchenmusik an hervorragender Stelle und macht auch in der Kantate seinen Anspruch geltend, den er dauernd beibehält. In mannigfachster Art angewandt, ist er in allen Zeitabschnitten vertreten, oft mehr oder weniger bevorzugt, oft auch als Ausdruck des Wandels religiöser Anschauungen. Seine Stellung in der Kantate ist aber auch eng verbunden mit der Entwicklung des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert, der das Vorbild für die kunstvolle Verarbeitung des Chorals in die Kantate abgibt. Eingehende Beobachtungen am Gesamtbestand der Kantaten des 17. Jahrhunderts wären Voraussetzung für eine lückenlose Klarstellung. Hier kann die Entwicklung nur mit einigen kurzen Bemerkungen verdeutlicht werden[2].

Die Bedeutung des Chorals in der Leipziger Kantate des 17. Jahrhunderts hat A. Schering im Bach-Jahrbuch 1912 dargelegt[3]. In Leipzig nimmt hiernach der Choral in der Kantate einen wichtigen Platz ein. Den Text bilden dort Gesangbuchlieder, und zwar in zwei verschiedenen Arten, als reiner Choraltext ohne Ein-

---

[1] Derselbe Jahrgang in Frankfurt a. M., von Eisenach dorthin mitgebracht.
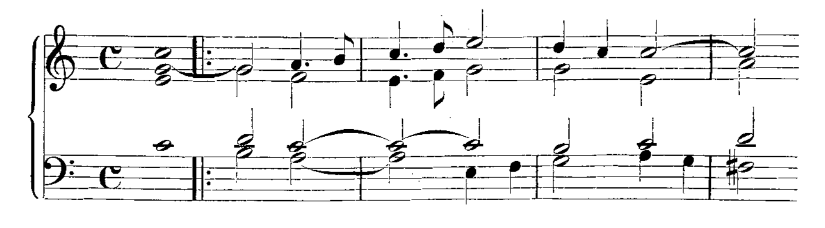
[2] Eine Sonderarbeit über den Orgelchoral im 17. Jahrhundert besitzen wir bereits: F. Dietrich, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert. Kassel 1932.

[3] Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren.

lagen (Choralkantate) und als Choraltext mit freier madrigalischer Dichtung (gemischte Choralkantate).

Diese Feststellungen gelten aber nicht nur für die Leipziger Kantate. Überall wird der Choral mannigfaltig gebraucht, sowohl als Choralchor wie auch in Solo- und Ensemblesätzen. Entsprechend dem geistlichen Konzert als einer Vorstufe zur eigentlichen Kantate erkennen wir in dem Choralkonzert eine Vorform der sich entwickelnden Choralkantate. Um die Analogiebildungen von Orgelchoral und Choralkantate bzw. Choral in der Kantate zu begreifen, ist es unerläßlich, die Entwicklung des deutschen Orgelchorals des 17. Jahrhunderts zu kennen. Wir setzen darum die Kenntnis des erwähnten Buches von F. Dietrich voraus. Das Ergebnis seiner Arbeit sei hier kurz zusammengefaßt: Die Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert vollzieht sich so, daß die Vollgriffigkeit einer völligen Auflösung in das Virtuosenhafte (norddeutsche Meister) oder der strengen Fuge Platz macht (Pachelbel und mitteldeutsche Meister). Das Zweckwidrige der Vollgriffigkeit bzw. Chörigkeit auf der Orgel mußte rasch zu dieser Wandlung führen. In der Vokalmusik dagegen lag dazu kein Anlaß vor. Und so werden wir im folgenden an Hand von Beispielen erleben, daß der in der Kantate kunstvoll verarbeitete Choral diesen Entwicklungsverlauf nicht mitmacht, weil auf dem Gebiet der Vokalmusik kein zwingender Grund dazu vorlag.
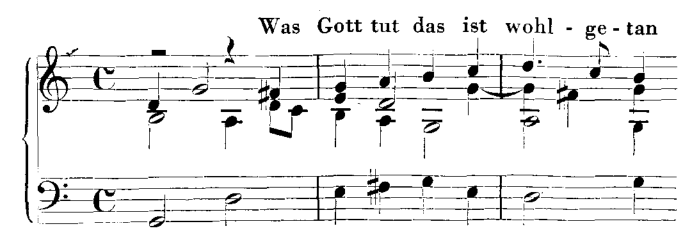
Derjenige Meister, der im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland die Richtung angibt, ist Pachelbel. Seine Orgelwerke im besonderen sind Vorbilder für alle Kompositionen von Thüringern und Sachsen. In seinen Choralfugen, Choralpartiten und einfachen Vorspielen hat er langsam Gewachsenes geformt und so seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, wie z. B. Joh. M. Bach, F. W. Zachow, N. Vetter, eine feste Norm gegeben. Seine Choralkantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan*[1] läßt einige aufschlußreiche Beobachtungen zu. Die von ihm auf der Orgel gepflegte Choralfuge und -partite sind in der Kantate nicht anzutreffen. Hier zeigt sich der überlieferungsgebundene Meister Pachelbel noch strenger und kommt im großen nicht weit über den Scheidtschen Choral[2] hinaus. Der erste Vers der Kantate gibt ein Beispiel für die einfachste Pachelbelsche Vorspielform, den akkordbegleiteten Choral. Der Cantus firmus liegt im Sopran, darunter begleiten in mehr oder weniger lebhafter Bewegung zwei Violinen, Fagott und Continuo. Die Zwischenspiele können eine Vorimitation sein oder aber eine andere beliebige Form. In unserem Falle findet in der Mitte eine unbedeutendere Vorwegnahme des Choralzeilenbeginns statt. Man vergleiche das Orgelchoralvorspiel *Allein zu Dir Herr Jesu Christ*:
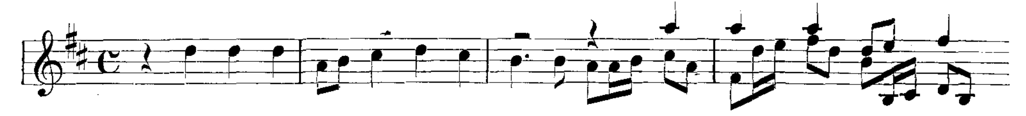


[1] DTB 6, 1.

[2] Siehe dessen Charakterisierung bei F. Dietrich.
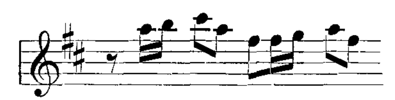
mit dem Anfang des ersten Verses der Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan*:



Der zweite Vers besteht aus einem madrigalesken Spiel ohne Cantus firmus in der Art eines Dialoges mit hinüber- und herübergeworfenen Motiven zwischen Alt und Tenor. In derselben Weise wiederholt sich diese Technik im nächsten Vers im Chor, nur daß hier zeitweise Bruchstücke des Chorals zitiert werden. Pachelbel weiß mit den vorhandenen Mitteln Abwechslung in die Kantate zu bringen. Er gibt deshalb im vierten Vers den Cantus firmus der 1. Violine und läßt ihn von den anderen Instrumenten akkordisch begleiten. Eine Baßstimme singt dazu einen lebhaften, durch einige Figuren biegsam gemachten Kontrapunkt. In Vers 5, für vier Stimmen und Instrumente, findet sich ein echtes Pachelbelsches Choralvorspiel. Der Cantus firmus liegt in halben Noten im Diskant. Die erste Zeile hat eine Vorimitation, bei den anderen Zeilen wechselt jeweils der Kontrapunkt, der durchweg die Nachahmung bringt. Pachelbels Zeitgenosse Joh. Ph. Krieger wandelt als Choralkantatenkomponist ganz in dessen Bahnen. Die 1688 komponierte Kantate *Eine feste Burg ist unser Gott*[1] gleicht in ihrem Aufbau der vorher besprochenen. Die Instrumente beginnen mit einer Vorimitation über die erste Choralzeile:



Wie wir aus dem Beispiel weiterhin ersehen können, verwendet hier Krieger in seinem Kontrapunkt, allerdings noch sehr bescheiden, partitenhafte Figuren:



Pachelbel kennt diese Kontrapunktierungsweise ebenfalls, nur fehlt sie in der besprochenen Kantate.

In der zehn Jahre später komponierten Choralkantate von Krieger *Wacht auf ihr Christen alle* (1698) ist eine Wandlung der Technik festzustellen, die sich nicht nur bei ihm, sondern allgemein bei seinen Zeitgenossen bemerkbar macht. Während bis jetzt auch in den Instrumenten mehr choralbegleitende Figuren einfachster Fassung auftraten, kommt der Gebrauch partitenhafter Figuren immer mehr auf, nicht so sehr im Vokalsatz als gerade für Instrumente. Eine Stelle im letzten Teil der Kantate[2] weist ferner bereits auf eine Wandlung im Choralsatz hin, die von nun an immer mehr um sich greift und — mit Ausnahme der Bachschen

---

[1] DdT 53/54, S. 111 (s. auch das Vorwort). [2] Siehe S. 270ff.

Kunst — herrschend wird: die primitive akkordische Aussetzung des Chorals in Halben und Viertelnoten. Um die Wende des Jahrhunderts wird auch in der Choralbearbeitung die „polyphone“ Übung immer mehr abgebaut, die Choralkomposition endet schließlich bei dem homophonen Choralsatz. Auch Johann Kuhnau trägt in seinem Choralschaffen zu diesem allmählichen Abbau Scheidtscher und Pachelbelscher Kunst bei. In seiner Choralkantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*[1] ist von dem Pachelbelschen Vorspieltypus nur noch eine unbedeutende Vorimitation zwischen der 1. und 2. Violine übriggeblieben. Es folgt darauf der akkordisch ausgesetzte Choral mit einem sich wiederholenden Begleitmotiv in den Violinen. Bemerkenswert für das Vordringen der Partitentechnik ist der laufende Achtelbaß, der hier allerdings noch einige Male durchbrochen wird. Bezeichnenderweise steht der Choral nur am Anfang und am Schluß. Er übt nicht mehr als Cantus firmus einen Einfluß auf die ganze Kantate aus. Von der einst kunstvolleren Art der Choralbehandlung bleibt bei Kuhnau nur noch wenig übrig. Der um drei Jahre jüngere F. W. Zachow wandelt ebenfalls in der Bahn Pachelbels und Kuhnaus weiter. Daß die besprochene Choralbearbeitungsweise keinen vereinzelten Fall darstellt, vielmehr Allgemeingut der vorbachschen Generation ist, beweisen am besten die Choralpartiten von Georg Böhm[2]. Die in dem Band 21/22 der DdT herausgegebenen Zachow-Werke enthalten eine größere Anzahl Kantatenchoralbearbeitungen, die weitere Beispiele für die Vereinfachung des Chorals und das Eindringen partitenhafter Technik bringen.

In die Reihe der bis jetzt erwähnten Choralkantaten gehört das einzig erhaltene Werk eines sonst unbekannten Komponisten: Joh. Topf. Es ist eine Kantate, der der Choral *Mit Fried und Freud fahr ich dahin* zugrunde liegt (für Oboe, Violine zwei Violetten, vier Singstimmen und Orgel). Ihrem Stil nach gehört sie dem Ende des 17. Jahrhunderts an. Der Cantus firmus wird in allen Versen in halben Noten ohne jede Kolorierung durchgeführt. Im ersten Vers liegt er in der Oboenstimme, ein Tenorsolo gibt in bewegten Achteln den Kontrapunkt dazu. Einige Wendungen in der Singstimme klingen an instrumentale Vorbilder an. Die Pausen zwischen den einzelnen Choralzeilen werden in den Chorstimmen durch Imitationen ausgefüllt, die jedoch keinerlei thematische Beziehung zum Anfang der Choralzeilen aufweisen. Zu dieser üblichen Technik kommen, genau wie bei Zachow, als kennzeichnend für das Ende des 17. Jahrhunderts, die Partitenfiguren der Violine, die sich ununterbrochen durch die einzelnen Verse ziehen und alles wie eine Klammer zusammenhalten. Zwischen dem zweiten und dritten Vers steht ein Ritornell. Im dritten Vers fehlt der Cantus firmus, dafür ergehen sich die Stimmen in freiem Spiel, und zwar dauernd als Duette zwischen Sopran und Alt, Tenor und Baß. Der Continuobaß gehört noch dem älteren Typ an. Der letzte Vers endlich entspricht in seiner Art dem ersten, mit dem Unterschied, daß der Choral diesmal im Sopran liegt und die Instrumente eine „quasi Pachelbel-Vorimitation“ über den Quintsprung des Chorals ausführen. Unmittelbar an den Choralschluß schließt sich eine Fuge an mit einem Quintsprungthema (Anfang des Chorals), das gleich in Engführung gebracht wird.

---

[1] DdT 58/59, S. 292.

[2] Bd. 1 der Kantaten, herausg. v. J. Wolgast (Breitkopf & Härtel 1932).

Je mehr wir uns dem 18. Jahrhundert nähern und über die Jahrhundertgrenze hinausschreiten, desto mehr bemerken wir eine offensichtliche Vernachlässigung des Chorals innerhalb des Kantatenschaffens. Das tut sich auf verschiedene Weise kund. Entweder fehlt der Choral ganz, oder er wird in der bequemsten Weise vierstimmig ausgesetzt. Choralkantaten bei der Joh. Seb. Bach-Generation zu suchen, wäre aussichtslos. Schon ein Jahrzehnt vorher ist die Wandlung zum einfachen Choral vollzogen. Gelegentlich treffen wir als Einzelfall innerhalb einer Kantate noch einen kunstvoll gesetzten Choral an, so in G. Bertuchs Kantate *Gott der Herr, der Mächtige redet* mit der bekannten Melodie „Wachet auf ruft uns die Stimme". An den Figuren erkennt man deutlich, daß hier nun auch der Partitenstil in die Singstimme eingedrungen ist. Von den älteren Zeitgenossen des jungen Bach sind Bertuch und Topf die einzigen, die auf die eben geschilderte Weise den Choral verwenden. Ganz einfach gesetzt kommt der Choral gelegentlich auch bei S. Beyer vor. Die Bernhardi, Vetter, Pezold, Schmidt, Kaefer, Witte und die jüngeren Kirchhoff, Graff, Schiefferdecker, Semmler, J. L. Bach, Kaufmann usw., sie alle benützen den Choral überhaupt nicht oder nur in einfachster Aussetzung, wobei meist die Instrumente die Singstimme unterstützen. In Schiefferdeckers Kantaten steht jeweils am Schluß ein Choral, ebenso bei G. Kirchhoff.
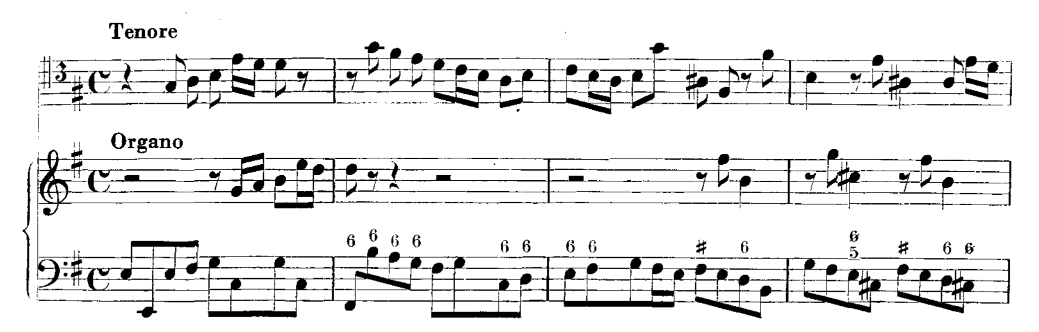
Telemanns Anteil am protestantischen Choral ist im Verhältnis zu dem seines großen Zeitgenossen Joh. Seb. Bach gering. Er bringt keinerlei Verständnis und Achtung dafür auf und setzt lustlos vierstimmig-homophone Choräle mit oft nichtssagender Harmonisierung. Die Instrumente decken sich meist mit den Singstimmen. An hohen Festtagen wird die Farbigkeit durch Trompeten erhöht. Einige Ausnahmen der Choralbehandlungsweise erwähnt R. Meißner in seiner Dissertation über G. Ph. Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten.

In demselben Bereiche wie die homophonen vierstimmigen Choralaussetzungen Telemanns bewegen sich die Erzeugnisse aller seiner Zeitgenossen, vor allem von Römhildt und Freislich. Bei Freislichs vollständigem Jahrgang von 1714 fällt die fast übertriebene Beanspruchung des einfachen Chorals innerhalb der Kantate auf. Drei bis vier Choräle in derselben Kantate sind keine Seltenheit. Im großen ganzen unterstützen die Instrumente die Stimmen des Chorals. Größere Selbständigkeit in den Instrumenten oder gar ausgesprochene Partitentechnik ist nicht zu finden. Wir haben es hier also mit der einfachsten Choralbehandlung zu tun. Einige wenige Versuche der Choralbearbeitung lassen ein Wissen um kunstvollere Behandlung des Chorals erkennen. Das ersehen wir aus der Kantate *Ihr Himmel hört* mit der Choralmelodie „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" für Baßsolo und Instrumente. Vorbild ist das mitteldeutsche Pachelbelsche Choralvorspiel. Mit dieser, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, unkünstlerischen Behandlung des Chorals haben wir im Zusammenhang der Überlieferung des 17. Jahrhunderts deren Tiefpunkt erreicht. Joh. Seb. Bach kennt, wie seine Zeitgenossen, die einfache vierstimmige Bearbeitung des Chorals. Aber er verleiht dieser Einfachheit vor allem durch harmonische Vertiefung größere Bedeutung. Andererseits greift er auf die kunstvolle Choralbearbeitung des 17. Jahrhunderts zurück und schafft auch in seiner Frühzeit eine Reihe gelungener Kantatenorgelchoräle.

Der Choral in Joh. Seb. Bachs frühen Kantaten

Bachs Frühwerke sind in vielfältiger Weise mit dem Choral verbunden. Nicht unbedingt beherrscht dieser die ganze Kantate, aber er nimmt immer eine bedeutende Stellung darin ein. Die Verflachung der kunstvollen Choralbehandlung in der Kantate bei Bachs Altersgenossen stellt dessen Kunst deshalb in ein besonderes Licht.
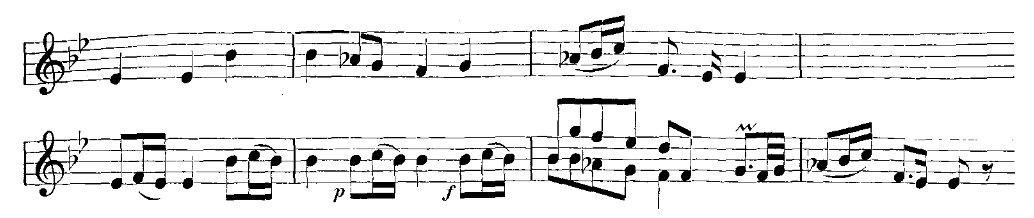
In denjenigen seiner Kantatenchoräle, die sich an den norddeutschen Orgelchoral anlehnen, herrscht zum großen Teil das Musikalische vor dem Poetisch-Textlichen. In der frühen Kantate *Gott ist mein König*[1] finden wir einen solchen gleichsam norddeutschen Orgelchoral in der Aria con Corale in Canto „Ich bin nun achtzig Jahr". Der Cantus firmus wie der freie Kontrapunkt sind reichlich koloriert. Auch das zu den beliebtesten Mitteln barocker Ausdrucksweise gehörende Echo findet sich hier:



Der Satz stellt einen Böhm-Choral mit nichtthematischer Continuostimme dar, ein sogenanntes Quatuor. Ebenfalls Böhmsches Vorbild zeigt der Choralchor „Es ist der alte Bund" in der Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*[2]. Über einem laufenden Partitenachtelbaß wird zunächst in den drei unteren Stimmen ein Fugato gesetzt, dem eine solistische Textstelle im Sopran (Offenb. Joh. Kap. 22, Vers 20) folgt. Nach einigen Takten tritt der leicht kolorierte Choral in den Flöten dazu, dreistimmig gesetzt. Die einzelnen Choralzeilen werden weit auseinandergezogen, dazwischen sind — eben nach Böhmscher Manier — Zwischensätze mit selbständigen Motiven eingeschaltet. Die Kantate enthält außer dieser Choralbearbeitung noch zwei andere. Zunächst ein Duett für Alt und Baß und zwei Gamben. Alle Stimmen, auch der Continuobaß, beteiligen sich an der motivischen Arbeit. Nach 38 Takten erscheint in halben Noten unkoloriert im Alt der Choral „Mit Fried und Freud fahr ich dahin". Das Motivspiel zwischen den beiden Stimmen und dem Continuobaß geht mit dem Einsetzen des Chorals in die Instrumente und den Singbaß über, die den Cantus firmus mit den in der Orgeltechnik beliebten Komplementärrhythmen kontrapunktieren. Auch dieses Stück ist ein Böhmscher Orgelchoral. Als Schlußlied dieser Kantate treffen wir einen neuen Typ, den einfachen vierstimmigen, begleiteten Orgelchoral. Das Instrumentalvorspiel nimmt thematisch Bezug auf die erste Melodiezeile des Choralchors, allerdings stark koloriert:

---

[1] B.G. 18, S. 12. [2] B.G. 13, S. 160.



Die kurzen Instrumentalzwischenspiele sind frei, nur im ersten Teil haben sie zur ersten Choralzeile thematische Beziehung. Wir bemerken hier die aus der norddeutschen Fantasieform bekannte Hoquetentechnik: die Instrumente einschließlich des Basses schlagen jeweils ein Achtel zu dem vierstimmigen Vokalsatz nach[1].

Damit ist die Anlehnung an norddeutsche Vorbilder in den frühen Kantaten erschöpft; alle anderen Beispiele verraten die auf den jungen Bach stärker wirkende mitteldeutsche Schule Pachelbels. Die poetisch-textliche Seite tritt mehr hervor. Ein sinnreicher Zusammenhang zwischen dem Choraltext und dem Text der Sing-Baßstimme besteht in dem gleichsam Pachelbelschen Orgelchoral für Sopran und Baß mit Instrumenten „So du willst, Herr, Sünde zurechnen" in der Kantate *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*[2]. Der Choral liegt in halben Noten im Sopran. Der laufende Achtelbaß ist unthematisch, Oboen und Baßstimme kontrapunktieren in Partitentechnik. Thematische Anspielungen auf einzelne Choralzeilen fehlen nicht, sind aber schwieriger zu entdecken. Ähnlich steht es mit dem Trio derselben Kantate „Meine Seele wartet" mit der Choralmelodie „Herr Jesus Christ, du höchstes Gut". Der Entstehungszeit nach folgt die Kantate *Nun komm der Heiden Heiland*[3]. Sie enthält gleich am Anfang eine einzigartige Verbindung von französischer Ouvertürenform mit dem Choral „Nun komm der Heiden Heiland", der, zeilenweise die Stimmgattung wechselnd, von punktierten Instrumentalrhythmen umspielt wird; die letzte Zeile geht in einen vierstimmigen homophonen Satz über. Daran schließt sich eben in der Form der französischen Ouvertüre eine Chorfuge mit unterstützenden Instrumenten. Den Abschluß im langsamen Zeitmaß bildet die Anfangszeile des Chorals mit den punktierten Instrumentalrhythmen. Zu den Typen reinsten Pachelbel-Stils, wie wir solche Beispiele auch bei Krieger, Zachow, Kuhnau, Topf u. a. vorfinden, gehört der Choralchor „Jesu deine Passion ist uns lauter Freude" aus der Kantate *Himmelskönig, sei willkommen*[4]. Vor dem Einsatz des Chorals in halben Noten im Sopran findet eine Vorimitation in den anderen Stimmen über die erste Choralzeile in Viertelnoten statt. Die Instrumente unterstützen die Singstimme, Flöte und Violine gehen mit dem Choral. Vor jedem Zeilenbeginn vollzieht sich als Zwischenspiel eine Vorimitation, motivisch auf den Choral bezogen.
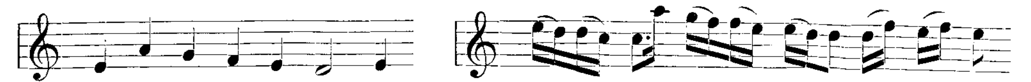
Den Choral innerhalb einer Arie finden wir in den Jugendkantaten ebenfalls einige Male. Zu der Arie „Letzte Stunde, brich herein" aus der Kantate *Der Himmel lacht, die Erde jubilieret*[5] bringen Violinen und Violen unisono den Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist". Der Continuobaß beteiligt sich nicht an

[1] Vgl. das Hoquetenbeispiel der Orgelfantasie „Allein zu dir Herr Jesu Christ" von Morhardt (Dietrich, Orgelchoral, S. 52).
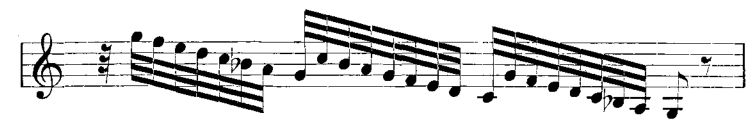
[2] B.G. 28, S. 10ff. (Textanfang im Sopran: „Erbarm dich mein in solcher Last"; im Baß: „So du willst Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?")

[3] B.G. 16, S. 3. [4] B.G. 37, S. 43. [5] B.G. 7, S. 44.

der Motivarbeit. Eine bescheidene Vorimitation mit einem in die Zwischenzeilen eingestreuten Motiv hat der Schlußchoral der Kantate *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*[1]. Von ergreifender Schönheit ist die Cantus-firmus-Arie „Komm du süße Todesstunde" der gleichnamigen Kantate[2] mit dem Choral „Herzlich tut mich verlangen" auf der Orgel (Sesquialtera ad Organo). Die klagenden Flötenstimmen sind offensichtlich aus dem Choral heraus entstanden:



Einer Choralarie schlichtester Fassung begegnen wir in der Kantate *Mein Herze schwimmt in Blut*[3] in der Bearbeitung des Verses „Ich, dein betrübtes Kind" (Strophe 3 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin") für Sopran und Viola. Die sechs Zeilen des Cantus firmus werden ganz einfach behandelt. Ein einzigartiges Beispiel eines Chorals als Cantus firmus im Rezitativ hat die Kantate *Wachet, betet, seid allzeit bereit*[4]. Zu einem großartigen Tongemälde „Ach, soll nicht dieser große Tag, der Weltverfall ..." tritt in größeren Abständen der Trompetenchoral „Es ist gewißlich an der Zeit" in Viertelnoten, sinnvoll verbunden mit dem Text des Rezitatives. Zu einem hämmernden Basso ostinato gesellt sich in den Streichinstrumenten ausgesprochene Klavierpartitenfiguration, teilweise sehr virtuos:



Den Beschluß der Kantate macht ein siebenstimmiger Choral „in stilo semplice". Die Vierstimmigkeit des Chorsatzes wird durch die drei Streicher auf Siebenstimmigkeit erhöht.

Damit haben wir in großen Zügen die Choräle innerhalb der frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs überblickt. Nicht nur die große Zahl der Choräle, sondern auch die sinn- und kunstvolle Art ihrer Verarbeitung lassen gerade auf diesem Gebiet den großen Abstand zwischen Bach und seinen Altersgenossen erkennen. Während für Bach der Choral ein kostbares Glaubensgut darstellt, wird er in den Kantaten Telemanns, Römhilds, Freislichs u. a. als eine Kompositionsgattung zweiter Ordnung benutzt. Bachs enge Verbindung mit den gleichartigen Werken des 17. Jahrhunderts und sein Anschluß an diese trägt zu dieser Sonderstellung bei. Während der Choral in jener Zeit sonst an Bedeutung verloren hat, tritt er bei Bach mit zunehmender Reife immer mehr in den Vordergrund, um schließlich in seinen Choralkantaten Mittelpunkt zu werden.

Der Chorstil in den Kantaten der älteren und jüngeren Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs

Ebenso wie die kunstvolle Behandlung des Chorals in der Kantate gehört der Chorsatz zum Grundstock der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts. Ursprünglich liegt in
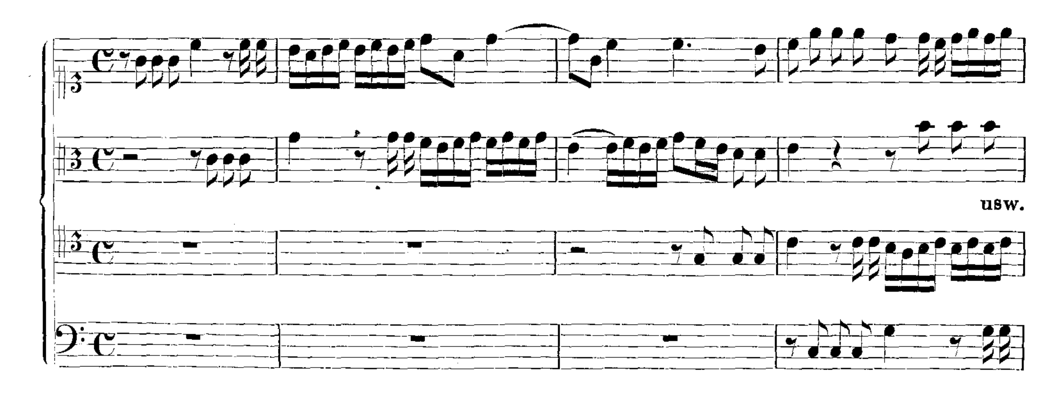
---

[1] B.G. 2, S. 169. [2] B.G. 33, S. 3. [3] Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Jahrgang 13, Heft 2. Siehe auch die gleichnamige Kantate von Graupner (Beschreibung von F. Noack im AfM II 1919/20, S. 94/95. [4] B.G. 16, S. 360.

ihm der Schwerpunkt der Kantate — die Solokantate steht hier außerhalb der Erörterung —, gegen Ende des Jahrhunderts verliert er innerhalb des Gesamtaufbaues an Bedeutung. Mit der Neugestaltung der Kantate zu Anfang des 18. Jahrhunderts tritt die Arie ihre Herrschaft an und verdrängt oft den Chorsatz an den Kantatenanfang oder -schluß. So gibt in vielen Stücken der Chorsatz den Rahmen für die im Mittelpunkt stehenden Rezitative und Arien[1]. Die Behandlung des Chorsatzes durch Bachs unmittelbare Vordermänner bis zu seinen Altersgenossen ist gekennzeichnet durch zunehmende Verflachung. Dieser Zerfall vollzieht sich von den technisch sauberen aber bedeutungsschwachen Chorsätzen Kuhnaus bis zu den lärmenden Opernschlußchören eines Römhildt, Freislich, Stölzel, König, Telemann, Frauenholz. Gar nicht damit zu vergleichen sind die gleichzeitigen Werke Joh. Seb. Bachs und einiger weniger anderer Zeitgenossen. Im 17. Jahrhundert tief verwurzelt, empfängt Bach von dorther Kräfte, die für die meisten durch ihren Bruch mit der lebendigen Überlieferung verloren waren.

So betrachten wir zunächst die Gruppe der Meister, deren Chortechnik dem Vorbild des 16. und 17. Jahrhunderts folgt, wobei manchmal schon Verfallserscheinungen hervortreten, danach die Chorsätze der zweiten Gruppe, die flüchtig geschrieben und dem Opernvorbild verfallen sind. Bei Berücksichtigung der zeitlichen Reihenfolge ergibt sich ein ständiges Hin- und Herschwanken zwischen den genannten Gruppen.

Johann Kuhnaus Chorsätze wurden bereits in Scherings erwähntem Aufsatz besprochen. Im Wert bewegen sie sich zwischen gutem Durchschnitt (Evangelien und Psalmenkantaten) und allzusehr verengter Dürftigkeit. Dem gleichaltrigen F. Witte gelingen die Chorsätze im allgemeinen besser. Er kann als Vertreter guter, durchschnittlicher Kantatenkunst am Ende des 17. Jahrhunderts gelten. Rein harmonische Sätze und polyphone halten sich bei ihm ungefähr die Waage. In den ersteren ist die oberste Stimme die melodisch führende. Diesen homophonen Sätzen gegenüber entwickelt der Komponist auch in den polyphonen Teilen große Geschicklichkeit. Durch treffende kleine Imitationen weiß er ein lebendiges Spiel der Stimmen zu erzeugen, wobei er allerdings meist mit oft gebrauchten Wendungen arbeitet, so in der Kantate *Fürchtet euch nicht*:



[1] Manchmal ist es auch der einfach gesetzte Choral.

Die sonst so beliebten Tonmalereien kennt Witte nicht. Ein einziges Mal steht in der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal* bei dem Wort „Trübsal" eine chromatische Wendung im Baß. Instrumente unterstützen die Singstimme in der üblichen Art. Mit Figurenwerk geht Witte ebenfalls noch sparsam um. Hingegen bevorzugt er bereits die Vierstimmigkeit. Der Continuobaß fällt noch ganz im Sinne des 17. Jahrhunderts mit dem Chorbaß zusammen. Das gleiche trifft für die Arien zu. Insgesamt sind Wittes Kantaten Musterbeispiele guter Gebrauchsmusik.

Hierher gehören auch die zwölf veröffentlichten Kantaten von Zachow[1], von denen nur eine *Ich bin sicher und erfreut* ein Datum (17. Juni 1712) trägt. Diese Kantate stammt also aus dem Jahre, in dem Joh. Seb. Bach Neumeistersche Texte zu vertonen beginnt. In seinen verschiedenartigen Chorsätzen ist Zachow ganz Meister des 17. Jahrhunderts. Er hält noch häufig an der Fünfstimmigkeit fest. Zahlenmäßig stehen die Chorfugen im Vordergrund. An zweiter Stelle kommt das instrumentalbegleitete Vokalkonzert. Insgesamt überzeugen die Fugen durch gewandte Stimmführung; mitunter reiht Zachow mehrere Expositionen mit neuen Themen ricercarartig aneinander. Kennzeichnend für die Fugensätze ist die ausschließliche Verwendung allgemein gültiger melodischer Wendungen. Die eigene Themenerfindung tritt gerade in den Chorsätzen zurück, weil er hier am günstigsten mit erprobten Mitteln arbeiten kann. Die technischen Anforderungen sind gering. Größere Intervallsprünge und weit ausgesponnenes Figurenwerk werden vermieden. Trotz eines guten Gesamteindruckes halten aber Zachows polyphone Sätze einen Vergleich mit Bachs Chorfugen nicht aus. Die homophonen Chorteile treten bei ihm dadurch in enge Beziehung zu den Fugen, daß sie den Rahmen für diese abgeben oder sich als Coda der Fuge anschließen. Oft ist der sehr einfach harmonisch gesetzte vier- bis fünfstimmige Chor durch kleine scheinpolyphone Zwischenpartien aufgelockert, z. B. in der Kantate *Herr, wenn ich nur dich habe*. Das ist eine typische Verbindung der Übergangszeit. Etwas geschwätzige Achteldeklamation in allen Stimmen zugleich, kurze Perioden mit fortwährender Kadenzierung, kleine Imitationen oder gar als Steigerung eine unmittelbar anschließende Fuge lassen die Vielseitigkeit der Chortechnik nicht nur bei Zachow, sondern in der Kantate allgemein erkennen. Außergewöhnliches bringen freilich die homophonen Stellen nicht. Die wenig hervortretende Melodik wirkt mehr durch lebendigen Rhythmus als durch Erfindungskraft; ständige Tonwiederholungen in Achteln durch alle Stimmen zugleich und die damit verbundene Vernachlässigung der Melodie tragen den Keim zur Verflachung bereits in sich. An Wert können sich mit den Fugenkompositionen nur die Vokalkonzerte messen. Der Gegensatz von Tutti und Solo wird kompositionstechnisch durch Wechsel harmonischer Fülle und Auflockerung in durchsichtig polyphonen Stellen erreicht[2].
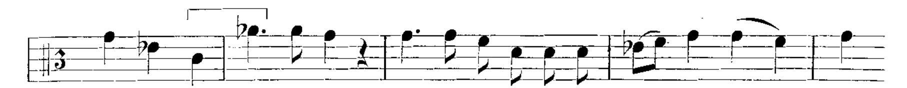
Eine mit dem Datum 1701 versehene instrumental begleitete Motette für fünfstimmigen Chor, zwei Violinen, zwei Violen und Orgel von J. Chr. Schmidt, von dem uns einige Kantaten erhalten sind, zeigt so recht die Stärke der Vordermänner Bachs auf dem Gebiet der Chorsätze. Das beweisen auch die beiden Kantaten von Schmidt *Gott, du bleibest doch mein Gott* und *Lobet den Herrn meine Seele*.
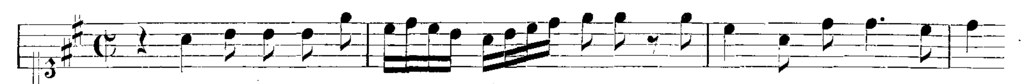
---

[1] DdT 21/22.

[2] Z. B. Kantate *Ruhe, Friede, Freud und Wonne* (Lob und Preis).

Dieselben Stileigenheiten wie die Werke der bis jetzt besprochenen Komponisten haben die Chorsätze von G. Bertuch. Die Kantate *Gott der Herr, der Mächtige redet* hat eine Fuge von 62 Takten. Das Thema wird flüssig verarbeitet. Seine Beantwortung in der Oktave gehört zu den Seltenheiten[1]. Durch häufige Themeneinsätze in der Grundtonart (mit einer Ausnahme) wird aber der Gesamteindruck des Stückes sehr geschwächt. Eine Engführung bringt an einer Stelle etwas Abwechslung. Den Beschluß macht, wie üblich, eine homophone Coda. Die angewandten Mittel streifen oft das Allzuübliche. Motive, Motivtechnik, Themen, Figurenwerk u. a. sind aus der Chorpolyphonie des 17. Jahrhunderts übernommen und leben in unzähligen Varianten in den meist aus bloßer Amtspflicht geschriebenen Kantaten. Überall in den Chorsätzen eines Aster, Bernhardi, Boxberg, Brunkhorst, Garthoff und Kaefer kommen uns längst bekannte Notenbilder zu Gesicht. Und doch kann man bei genauem Zuhören in manchen ihrer Chorsätze etwas entdecken, was ihren Kompositionen einen auffallenden Zug gibt. Bestimmte Intervalle in der Melodie wie z. B. die kleine Sexte, die verminderte Septime und die Bevorzugung weiblicher Endungen (Vorhalte) lassen einen Hang zu empfindsamer Tönung der Melodiesprache erkennen. Das Fugenthema der Kantate *Mein Jesu, bleib bei uns* von Boxberg ist bezeichnend dafür:



Man vergleiche damit etwa ein Durchschnittsthema aus der Kantate *Lobe den Herrn, meine Seele* von Aster:



Der Beantwortung des Themas nicht in der Quinte, sondern in der Oktave begegneten wir schon bei Bertuch. Aus Joh. Seb. Bachs Jugendwerk sind uns drei solche Fälle bekannt, in der Kantate *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*[2] und der *d*- und *g*-moll-Toccata für Klavier[3]. Doch handelt es sich bei dem jungen Bach um eine ausgesprochene Übergangserscheinung.

Die in der Folgezeit im Chorsatz immer mehr durchdringende reine Akkordtechnik mit ihren plappernden Achteln und gleichem Rhythmus in allen Stimmen macht sich schon bei Bernhardi und Garthoff an manchen Stellen bemerkbar; sie ist jedoch Ausnahme und nicht wie bei den etwa ein Jahrzehnt jüngeren Zeitgenossen Regel. Aber damit vollzieht sich ein Einbruch in die sonst gefestigte Chorkunst dieser Gruppe Kantatenmeister, der den Beginn einer mehr und mehr fortschreitenden Verflachung anzeigt und in die geistlosen, sich immer gleichbleibenden Gebilde eines Stöltzel, Frauenholz u. a. einmündet. So scheiden sich dadurch gerade in der Chorkunst die um 1677—1685 geborenen Komponisten wiederum in zwei Gruppen. Die einen führen auf ihre Art die polyphone Linie des

[1] Gelegentlich auch bei Joh. Seb. Bach, vgl. den nächsten Absatz.
[2] B.G. 28. [3] B. G. 36.

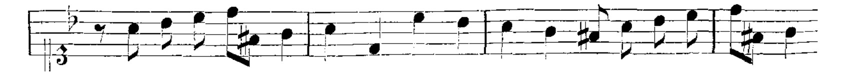
17. Jahrhunderts fort, während die anderen sich dem einfachen harmonisch-akkordischen Satz zuwenden.

Bei den um einige Jahre älteren Zeitgenossen Bachs ist der Umschwung vom polyphonen zum akkordischen Chorstil deutlich zu beobachten. D. h. nicht etwa, daß die motettenähnlichen Chorsätze und die Chorfugen ganz verschwinden. Sie bestehen nach wie vor; aber die Homophonie gewinnt sowohl innerhalb dieser polyphonen Gebilde als auch in den selbständigen Formen immer mehr Boden. So sehen wir gerade in der Zeit von etwa 1700—1720 ein aufschlußreiches Nebeneinander von alter und neuer Chorkunst. Es entspricht dies ganz dem Nebeneinander von Liedformen des 17. Jahrhunderts und der aus der Oper übernommenen Da-capo-Arie. Wieweit der einzelne nach der einen oder anderen Seite neigt, läßt sich allerdings oft nur aus einem sehr begrenzten Material erkennen. Die Chorsätze von Pezold, Vetter und Seeber mit je einer Kantate vertreten alle noch im wesentlichen den alten Stil. Pezold und Vetter verwenden beide die Form des Vokalkonzertes; Solopartien und Instrumentalzwischenspiele wechseln mit nach motettischer Art imitierenden Chorstellen ab; gekoppelte Stimmen in Terzen und das Ausspielen einer höheren gegen eine tiefere Klanggruppe sind überhaupt bei den Kantatenkomponisten sehr beliebt. Im Chorsatz beider Kantaten unterstützen die Instrumente noch die Singstimme. Fortschrittlicher im Sinne opernmäßiger Führung wirkt der dreistimmige homophone Satz in Seebers Kantate *So tut's, wer hier nach Reichtum strebt*, der sich in Achtelnoten mit kleineren Sechzehntelfiguren bewegt; Rhythmus und Schwung ersetzen Erfindung und Vertiefung.

Zweifellos als Hauptvertreter dieser Übergangsperiode, die sich durch Nebeneinander von altem und neuem Kompositionsgut kennzeichnet, hat Joh. Ludwig Bach zu gelten. Er beweist seine Meisterschaft in instrumental begleiteten Motettenchören und zahlreichen Chorfugen. Ganz homophon sind auf jeden Fall immer die $^3/_2$-Takt-Chorsätze (𝅗𝅥 𝅗𝅥) mit umspielenden Figuren in den Instrumenten. Den am meisten verbreiteten polyphon und homophon gemischten Sätzen liegt bei J. L. Bach ein bestimmtes Schema zugrunde:

Vorspiel	Chor homophon	Imitation I. Motiv	Imitation II. Motiv	Chor homophon	Nachspiel
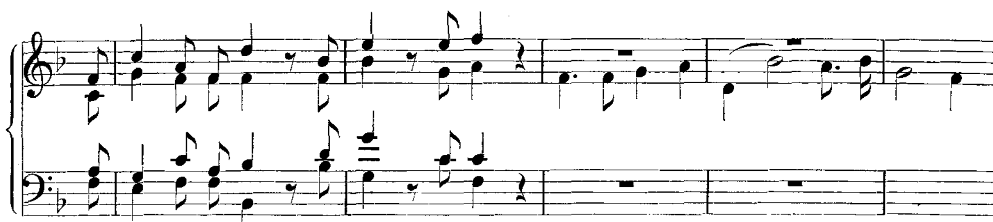
Rein motettische Sätze wie der Eingangschor von *Der Herr wird ein neues Land* sind Ausnahmen. Die einzelnen Motivgruppen werden hier durch Instrumentalzwischenspiele getrennt. Empfindsame Haltung der Melodie in einer Kantate von Boxberg, wie wir sie schon bei Betrachtung eines Fugenthemas fanden, zeigt J. L. Bach in besonderem Maße. Wenn auch die Chorsätze in dieser Beziehung weit hinter den Arien und Rezitativen zurückstehen, so ist doch die musikalische Ausgestaltung des zu pietistischer Empfindsamkeit neigenden Textes durch bestimmte Melodiewendungen nicht zu übersehen, etwa in der Kantate *Ja mir hast du Arbeit gemacht*:
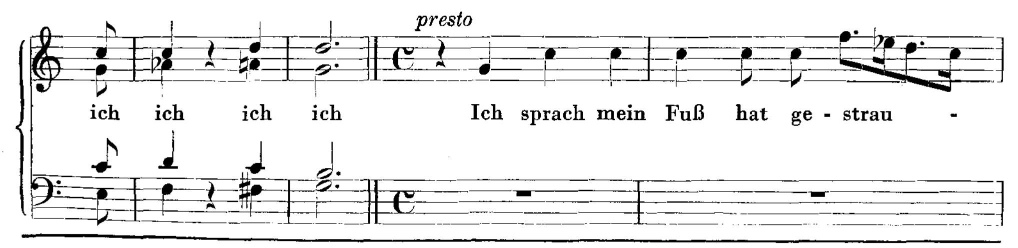


In den kontrapunktisch durchgearbeiteten Motetten- bzw. Fugensätzen tritt dieser empfindsame Zug weit, wenn auch nicht vollständig, zurück. Schließlich müssen wir noch über eine aus dem italienischen Konzert übernommene Eigenheit berichten: Eine Imitation, eine Fuge oder ein Fugato wird durch einige, durch Pausen getrennte Akkordschläge eingeleitet. Das entspricht im italienischen Konzert den Orchestertuttiakkordschlägen in einem verbreiteten Konzertthementypus[1]. Wahrscheinlich wurden die Chorfugen von Solisten, der vorangehende homophone Satz bzw. die Akkorde vom ganzen Chor vorgetragen.

J. L. Bach wendet diese Art in drei Kantaten an: *Durch sein Erkenntnis*, *Er machet uns lebendig*, *Ich will meinen Geist*, Joh. Seb. Bach in vier Kantaten: *Ich hatte viel Bekümmernis*, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*, *Nach dir Herr, verlanget mich.*

Der im 17. Jahrhundert so häufige fünfstimmige Satz wird bei J. L. Bach ganz vom vierstimmigen abgelöst, manchmal auch vom dreistimmigen. Auch seine Altersgenossen und erst recht die um einige Jahre Jüngeren haben die Fünfstimmigkeit vollkommen abgelegt. Die Chortechnik des um zwei Jahre jüngeren Kaufmann unterscheidet sich nur im Notenbild von der J. L. Bachs. Die bei letzterem vorherrschende Viertel- und Achtelbewegung hat bei Kaufmann der Achtel- und Sechzehntelbewegung Platz gemacht mit Ausnahme der Fuge in der Kantate *Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen die Ehre.* Mit dem Übertragen der Da-capo-Form auf den Chorsatz in der Kantate *Komm du freudenvoller Geist* stellt er sich mit Telemann, Freislich und Joh. Seb. Bach in eine Reihe. Die vollen Akkordschläge vor Beginn der Fuge in der Kantate *Nicht uns, Herr* sind eine Anlehnung an die italienische Konzertthematik:
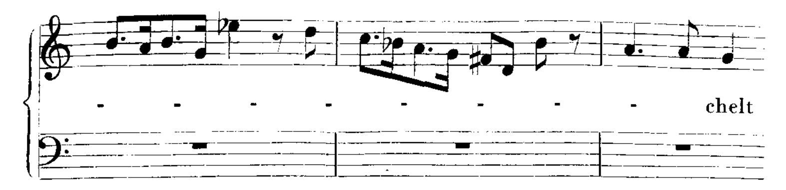


Das öftere Verwenden dieser Technik bei J. L. Bach, Kaufmann, Telemann, Freislich, Römhildt und Raubenius beweist ihre große Beliebtheit. Ungeschickte Wortwiederholungen treten in diesem Zusammenhange nicht selten auf, so bei Raubenius[2]:
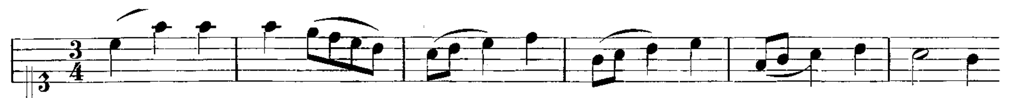


[1] Vgl. W. Fischer, Studien zur Musikwissenschaft, III, 1915, S. 24ff.

[2] Siehe auch die Wiederholung von „ich“ bei Joh. Seb. Bach in der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis.*



Die als Beispiel angeführte Fuge mit dem scharf geprägten Thema und der überzeugenden Stimmführung gehört zu den besten des gesamten hier behandelten Materials. Im krassen Gegensatz hierzu stehen bei Raubenius die oberflächlich wirkenden homophonen Sätze, denen auch Telemann und Freislich einen größeren Platz in ihrem Kantatenwerk einräumen. Telemanns Anteil an polyphoner Arbeit ist dabei nicht einmal gering. Er hat nicht nur zahlreiche einfache, sondern auch Doppelfugen geschrieben, doch verhindert die Breitspurigkeit seiner Themen eine geschlossene Form im Joh. Seb. Bachschen Sinne. Ihm, dem Vielbeschäftigten, sagte das leichter zu handhabende Fugato mehr zu[1]; er findet in Freislich einen Gefährten. Ebenso berühren sich beide in der Verwendung des bereits erwähnten Da-capo-Chores, der bei Freislich oft anzutreffen ist. Auffällig ist die Einfachheit der melodischen Linie. Der Tanzcharakter der im $^3/_4$-, $^6/_4$- oder $^6/_8$-Takt stehenden Sätze offenbart sich deutlich, so in der Kantate *Wie jemand mißt, wird ihm gemessen werden*:



Weit mehr als Telemann bevorzugt Freislich homophone Setzweise. Wo er aber zur Imitation greift, zeigt sich seine schwächste Seite. Rein polyphone Sätze, vor allem Fugen, kennt er schon gar nicht mehr (1714!). Um so mehr beherrscht, wie bei Telemann, das Fugato das Feld, teilweise mit chromatischer Thematik. Alle Fugati von Freislich münden bald in einen homophonen Schlußsatz. Diese Art homophon gesetzter Chöre liebt er am meisten, er gehört somit zu denjenigen, die gerade auf dem Gebiet des Chorsatzes die beginnende Verflachung einleiten. An seinem Werk kann man den gewaltigen Gegensatz zu den Jugendkantaten Joh. Seb. Bachs am besten ermessen. Je reifer Bach wird, desto größer wird der Abstand zu den meisten seiner Zeitgenossen. Neben Freislich ist hier vor allem Römhildt zu nennen, dessen Frühkantaten (*Alle eure Sorgen werfet auf ihn*, *Der Gottlose lauert*, *Die finstere Siegespforte*) ebenfalls den großen Unterschied gegen Bach erkennen lassen, obgleich auch er nicht ganz auf polyphones Denken verzichtet und gelegentlich, wie in der Kantate *Alle eure Sorgen werfet auf ihn*, eine sauber gearbeitete Fuge zustande bringt[2].

Ist auch der Hang zu polyphoner Arbeit innerhalb der Chorsätze, wie wir gesehen haben, allen Zeitgenossen Bachs, auch den jüngsten noch eigen, so besitzt doch keiner ein so tiefes Verhältnis zur Polyphonie wie Joh. Seb. Bach. Alle schreiben zwar motetten- oder fugenähnlich, bevorzugen aber offensichtlich den so einfach wie möglich gesetzten Opernschlußchor. Der Bau ihrer Fugenthemen

[1] Näheres bei R. Meißner, G. Ph. Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten, Frankfurt a. M. 1926. [2] Vgl. K. Paulke, J. Th. Römhildt, AfM I.

reicht höchstens zu einer bequem zu handhabenden Scheinpolyphonie. Bach jedoch beweist gleich in seiner ersten Kantate sein polyphones Denken. Die überragende Fülle polyphoner Sätze in den Jugendkantaten gestattet es uns, fast ausschließlich von den Chorfugen zu sprechen. Denn gerade hier verbündet er sich am stärksten mit der Überlieferung des 17. Jahrhunderts. Von der Aufstellung des Themas an bis zu dessen strengster Durchführung kommt ihm keiner seiner Zeitgenossen gleich. Spitta hat sämtliche Chorfugen sehr ausführlich und mit scharf gesehenen Einzelheiten beschrieben, weshalb wir davon absehen können. Bei einem kurzen Überblick muß vor allem vermerkt werden, daß keine Fuge der anderen gleicht. Jedes Stück ist im wahrsten Sinne des Wortes einmalig. Chor und Instrumente sind von Bach in gleicher Weise zum Aufbau herangezogen. Nicht nur einfache, sondern auch Doppel- und Tripelfugen hat er in seinen Jugendkantaten geschaffen. Die Prägung des textunterlegten Themas unterscheidet sich in keiner Weise von einem instrumentalen Thema.

In den Chorfugen Bachscher Zeitgenossen fällt die geringe Fähigkeit auf, das begonnene polyphone Gefüge weiterzuspinnen. Viele bleiben schon bei der Exposition stecken und reihen an Stelle einer Fortspinnung mehrere Expositionen, oft in derselben Tonart, aneinander. Darum sind Chorfugen häufig, die mit Ausnahme einer belanglosen Ausweichung in der Dominante in der Grundtonart verharren. Das alles vermeidet Joh. Seb. Bach, indem er durch Modulationen und Zwischenspiele die Fuge belebt. Das Ausprobieren verschiedenster Formen erreicht in seinem Jugendschaffen in dem einmaligen Versuch, in der Kantate *Himmelskönig sei willkommen* die Da-capo-Form auf die Fuge zu übertragen, den Höhepunkt. Die hierdurch entstandene Weitläufigkeit hielt ihn wohl von weiteren Versuchen ab.

Die überlieferten Soloformen in der Kantate um 1700

In dem vorigen Abschnitt wurde bereits von dem Einfluß des Opernstils auf die Chorsätze gesprochen. Die Chöre, die im 17. Jahrhundert das Grundgerüst der Kantate ausmachten, werden immer mehr aus ihrer Stellung verdrängt und müssen der Arie Platz machen. Vorbild für die Liedform auch in der Kirchenmusik wird nun die dreiteilige Da-capo-Opernarie. Hiermit haben sich die Kantatenmeister im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auseinanderzusetzen. Das Durcheinander der verschiedenen Stile, alter Formen, solcher mit Anzeichen neuer Gestaltung, noch zaghafter Versuche mit der Da-capo-Arie und plötzlich wieder einer verblüffend sicheren Handhabung kennzeichnet die Gärung, in der sich die Kantate am Anfang des 18. Jahrhunderts befindet.

Zwei Arientypen überwiegen in den Kantaten derjenigen Meister, die das Überlieferte dem Neuen vorziehen. Einmal das sogenannte Strophenlied, das meist die Überschrift „Aria“ trägt, und jene andere Form, die man als „Barcarolentypus“ bezeichnen kann, meist in $^3/_2$- oder $^6/_4$-Takt. Von den venezianischen Opernmeistern und den Schülern Schützens her bekannt, wird er gegen Ende des Jahrhunderts bereits weniger gebraucht oder nur innerhalb des Strophenliedes als einzelner Versus verwendet. Im Wechsel von $^3/_2$- und $^4/_4$-Takt findet man diesen Typ ebenfalls in der deutschen Kantatenkomposition. Das Strophenlied überwiegt aber sehr und nimmt als Sologesangsform die Stellung der späteren Da-capo-Arie

ein. In seinem Entwicklungsgang während des 17. Jahrhunderts macht das Strophenlied eine Wandlung durch, die von einfachster, fast choralartiger Melodik unter dem Einfluß des Instrumentalkonzertes zur Annäherung an den Instrumentalstil führt. Davon verschont bleibt der erwähnte Barcarolentypus, der noch im Anfange des 18. Jahrhunderts genau so auftritt wie in seinen ersten Beispielen.

Die zeitliche Reihenfolge der bereits genannten Meister ergibt einen aufschlußreichen Überblick über den Stand der Kantate von etwa 1695—1723, in diesem Falle zunächst der Soloformen. Vor allem ist hier die Mannigfaltigkeit der Formen bis zum endgültigen Durchbruch der Opernarie festzustellen. Einer der ältesten Vertreter jener Zeit, Joh. Kuhnau, war im Grunde zwar allem Opernhaften abgeneigt, wurde aber gezwungenermaßen von der Zeitströmung mitgerissen und verfiel dabei in einen unerquicklichen Mischstil[1]. Sein Altersgenosse Witte war darin glücklicher. Er bleibt beim einfachen Strophenlied und hält die Melodie von jedem opernhaften Gebahren frei, was gerade Kuhnau nicht gelingen wollte. Die Bezeichnung „Aria" gebraucht Witte häufig. Liedmäßige Melodik, d. h. choralartige Führung der Singstimme, haben besonders seine $^3/_2$- und $^6/_4$-Takt-Arien.

Im Ausdruck halten diese Liedweisen zurück, sie vermeiden unsangliche größere Intervalle (Sexten, Septimen, Nonen) und weit gesponnene Figuren, und bevorzugen Viertelnotenbewegung, nur in den geraden Taktarten zeigt sich oft schon mehr Lebhaftigkeit.

Dieselbe Liedart wie die bei Witte besprochene kennt auch Zachow in seinen zwölf veröffentlichten Kantaten[2]. Nur ist sie bei ihm nicht ausschließlich vorhanden. Denn gerade Zachow mit seinem Nebeneinander der verschiedensten Liedarten erscheint als der eigentliche Meister der Übergangszeit. Das Strophenlied mit choralartiger und opernmäßiger Melodik, der Barcarolentyp der $^3/_2$-Takt-Arie und die große Da-capo-Arie stehen oft in derselben Kantate beisammen. Im Gegensatz zu Bach liebt er Formen von bescheidenem Umfang.
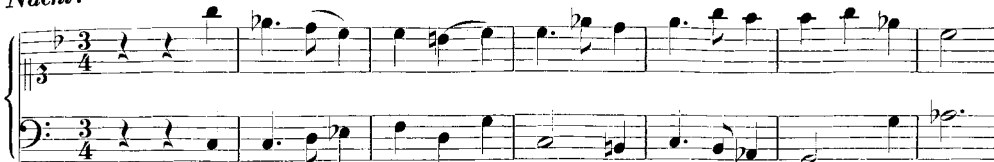
Ganz im Sinne der Kleinform mit teilweise choralartiger oder arioser Melodik gestalten auch Schmidt und eine Reihe ungefähr gleichaltriger Meister ihre Arien. Da sich ihre Kompositionen sehr gleichen und nichts Neues bringen, können wie sie in der Beurteilung zusammenfassen. Von manchen von ihnen kennen wir nur eine Kantate (Brunkhorst, Buttstedt, Carl, Hansen, Hassen, Jacobi, Topf u. a.). Aber auch in keinem der zahlreichen Werke von Aster, Bernhardi, Bertuch, Beyer, Boxberg und Kaefer bemerkt man Anzeichen neuerer Gestaltung. Sie bleiben bei den eingangs geschilderten Typen. Instrumentalkonzert und Oper haben in ihren Werken noch keine Spuren hinterlassen, ausgenommen Bertuch, dessen Arien stark mit Instrumentalismen durchsetzt sind. Der Barcarolentypus tritt vereinzelt bei Schmidt, Bernhardi und Boxberg auf; die Hauptrolle aber spielt bei allen das Strophenlied. Die Aufgabe der Instrumente erstreckt sich von der Ausführung des Ritornells bis zur selbständigen Begleitung der Singstimme. Der Continuobaß wechselt zwischen einfachem Stützbaß und rhythmischem Ostinato in Achtelbewegung. Den einfachen Liedstil mit einem Einschlag pietistischer Empfindsamkeit, wie wir ihn auch bei Zachow gelegentlich entdecken können[3],
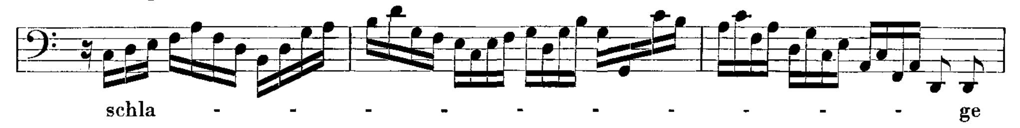
---

[1] Vgl. A. Schering im Bach-Jahrbuch 1912. [2] DdT 21/22.

[3] Siehe die Arie „Hab ich nur dich" der Kantate *Herr, wenn ich nur dich habe* (DdT 21/22).

verdeutlicht folgendes Beispiel von Bernhardi aus der Kantate *In unbesternter Nacht*:



Wir werden bei dem Hauptvertreter dieser Gattung, Joh. L. Bach, näher darauf eingehen müssen. Bei den meisten Komponisten der Übergangszeit und vor allem im Kantatenschaffen von 1700 bis weit ins 18. Jahrhundert hinein lebt dieser Einfluß nur als eine Unterströmung fort. Der Durchschnitt der Kantatenkomponisten steht dieser Ausdrucksart insofern näher, als die Einfachheit der melodischen Haltung mit der pietistisch-empfindsamen Melodik übereinstimmt. Mit der lärmenden, theatralisch aufgezogenen Opernarie, die das Feld beherrscht und der die Zukunft gehört, kann sie es keinesfalls aufnehmen. Derjenige, der dem Alter nach am ersten dem Opernstil die Tore öffnet, ist Bertuch (geb. 1668). Die Wortmalerei, die bisher gar nicht oder nur andeutungsweise zu bemerken war, tritt bei ihm merklich in den Vordergrund und damit eine Gepflogenheit, die dem Eindringen des Opernstils die beste Hilfe leistete, so in der Kantate *Gott der Herr, der Mächtige redet*:
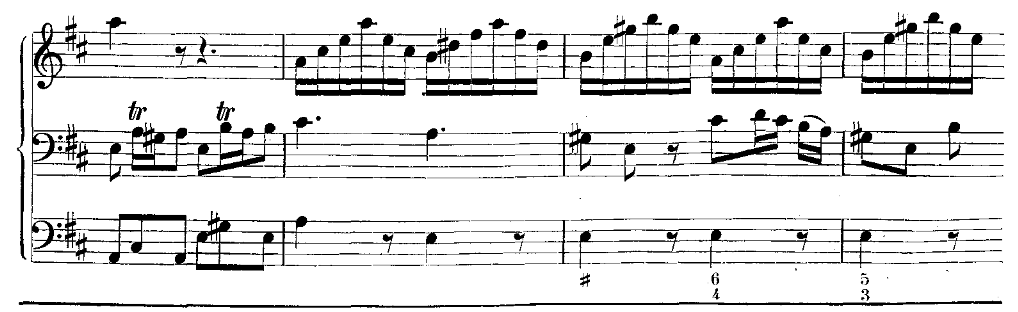


Ähnliches, dazu aber in der Form der Da-capo-Arie, finden wir in den Solostücken der ein bzw. zwei Jahre jüngeren Semmler und Graff. Die Kantaten des ersteren stehen hier aber nicht zur Erörterung, weil sie aus dem Jahre 1729 stammen, dagegen gehören die Da-capo-Arien Graffs zu den frühesten ihrer Art, da sie spätestens 1709, in dessen Todesjahr, geschrieben sein müssen.

Was den Solostücken der eben besprochenen Gruppe in Form und Inhalt eigen ist, bleibt im großen auch Allgemeingut derjenigen Komponisten, die höchstens acht Jahre älter als Joh. Seb. Bach sind. Das bereits festgestellte Nebeneinander von alter und neuer Formgebung, choralartiger und instrumentaler Melodik läßt sich auch auf ihr Schaffen übertragen, nur verschiebt sich der Schwerpunkt mehr nach der großen Da-capo-Arie; jedoch wird die Großform, wie wir sie bei Joh. Seb. Bach vorfinden, nur von wenigen Meistern erreicht. Die drei nur mit je einer Kantate bekannten Komponisten Pezold, Vetter und Seeber stehen als die letzten Ausläufer älterer Kantatenkunst vereinzelt da. Nirgends findet man bei ihnen ein Anzeichen neuzeitlicher Gestaltung im Sinne Joh. Seb. Bachscher Kunst. Ebenso hat noch die Mehrzahl der Kantaten von Garthoff die Liedtypen des 17. Jahrhunderts, was beweist, wie lange sich noch die überlieferten Formen hielten. Das sonst beinahe verschwundene $^{3}/_{2}$-Takt-Barcarolenlied verwendet er noch gern, in der Schlußarie der Kantate *Wird mein Jesus nicht bald kommen* sogar in Da-capo-Form. Diese und eine weitere Kantate *Ich fürchte mich nicht* vollziehen den Schritt zu der Da-capo-Arie, alle anderen dagegen bleiben bei den älteren

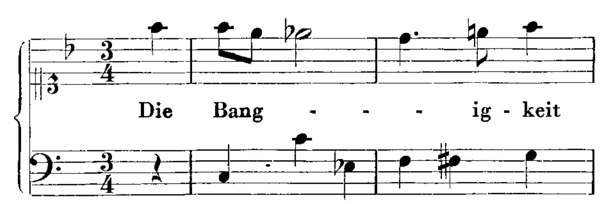
Arten. Zwei Kantaten *Freut euch des Herrn allezeit* und *Alleluja ich danke dir* sind mit „Weißenfels, 8. u. 9. November 1703“ bezeichnet, die Da-capo-Formen enthaltende Kantate *Wird mein Jesus nicht bald kommen* bemerkenswerterweise mit 1715.

Von einer größeren Anzahl Kantaten der um einige Jahre älteren Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs kennen wir die Entstehungszeit. Das ermöglicht es uns, die auch im Schaffen des jungen Bach so wichtige Zeit von 1711—1723 im Hinblick auf Arie und Rezitativ genauer zu untersuchen. Zuvor aber seien noch drei Meister erwähnt, die als wichtige Vertreter der großen Kantaten zu gelten haben. An erster Stelle Kaufmann, der den Durchschnitt seiner Zeitgenossen überragt und Joh. Seb. Bachschem Können nahekommt. Auch die beiden anderen, Schiefferdecker und Kirchhoff, haben nennenswerte Werke hinterlassen. Wenn wir auch nichts über deren Entstehungszeit wissen, so können wir doch annehmen, daß sie ebenfalls aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammen, denn von den späteren „Erzeugnissen“ eines Frauenholz, Stölzel, Fasch u. a.[1] in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts entfernen sie sich schon rein äußerlich im Notenbild wesentlich, viel mehr noch in ihrer persönlichen Haltung. Kaufmanns sämtliche Arien gehören der Da-capo-Form an. In der Ausgeglichenheit ihrer Teile sind sie geradezu Musterbeispiele. Bei den ersten in der Kantate auftretenden dreiteiligen Arien eines Krieger, Kuhnau, Zachow, Garthoff u. a. blieb der Umfang noch bescheiden; Haupt- und Mittelteil waren beliebig lang, oft so, daß der Mittelteil überwiegt. Die deutliche Trennung der Teile mit den Mitteln der Kadenz, des Taktwechsels, der Änderung der Tonart, des Pausierens der Instrumente usw. fehlt bei diesen ersten Versuchen völlig. Kaufmann und Schiefferdecker gestalten dagegen viel ausgeglichener. Der Hauptteil überwiegt gegenüber der Mitte wesentlich, wobei diese meist in der Dominanttonart steht. Den Taktwechsel benutzt Kaufmann gern, ebenso das Aussetzen der Instrumente am Schluß des Mittelteils, um so den Beginn des wiedereinsetzenden Instrumentalvorspiels wirksamer werden zu lassen. Meist pausieren die Instrumente vier bis fünf Takte vor Ende des Mittelteils. Joh. Seb. Bach führt dies oft soweit durch, daß er im Mittelteil die Instrumente aussetzen läßt. Die Singstimme nähert sich bei den drei Meistern instrumentalem Ausdruck, weshalb diese Stücke, ließe man den Text fort, oft einem Trio oder Quartuor ähneln würden. Die Instrumente (meist Violinen und Oboen) werden in zweierlei Art verwendet. Entweder nehmen sie an dem melodischen Aufbau der Singstimme teil (ältere Art), oder sie führen eine ostinate Begleitfigur zur Singstimme durch, wie in der Kantate *Weich, du Fürste dieser Erde*:



[1] Eine kurze Charakterisierung im Schlußkapitel.

Bei älteren Zeitgenossen entdeckt man Beispiele für beide Arten besonders bei J. Ph. Krieger und Zachow. Auf das immer noch, wenn auch selten auftretende pietistische Lied mit seiner Vermeidung jeden opernhaften Gebarens und jeder Annäherung an den Instrumentalstil haben wir des öfteren aufmerksam gemacht. Die einzige Solokantate Kaufmanns *Unverzagt, beklemmtes Herz* gehört dieser Gattung an und läßt trotz ihres Vivace-Zeitmaßes den pietistischen Unterton erkennen. Der zarte Streicherklang ohne virtuose Aufdringlichkeit trägt viel zur empfindsamen Stimmung bei. Chromatik, Vorhalte und größere Intervalle, besonders die kleine Sexte, treten ähnlich stark hervor wie in Joh. Seb. Bachs „pietistisch" gefärbten Arien:



Weitere Beispiele, doch nicht so ausgeprägte, bietet Kirchhoffs Kantate *Wie ist doch unsre Zeit so kurz.* Alle anderen Kantaten von Schiefferdecker und Kirchhoff enthalten die üblichen Da-capo-Arien.

Bei den älteren Liedformen ist fast durchweg der stützende, meist in gleicher Bewegung mit der Singstimme gehende Basso continuo die Regel. In den neueren Arien kommt manchmal der laufende Achtelbaß, manchmal der stützende vor. Meist entspricht der Basso continuo der Lebendigkeit von Singstimme und Instrumenten.

Formen ohne instrumentalen Schwung und Figurenreichtum sind, abgesehen von einigen Fällen wie z. B. Kaufmanns Solokantate, bald kaum noch denkbar; Instrument und Singstimme haben sich in weitestem Maße einander genähert. Die Grenzen, bis zu denen die einzelnen Kantatenmeister gehen, werden von ihrer persönlichen Veranlagung bestimmt. Keinesfalls aber sind Joh. Seb. Bach und Telemann darin zu übertreffen. Die weit größeren technischen Möglichkeiten des Instrumentes und das immer stärkere Hervortreten der italienischen Geigenkunst, die auch auf die deutsche Kantate einwirkt, siegen zuletzt über die ihrer eigentlichen Aufgabe untreu gewordene Singstimme. Eine wirkliche Einheit von Sing- und Instrumentalstimme wird nur selten erreicht, weil sich die ungeheuren, der Musik der Zeit entsprechenden allgemeinen Bewegungskräfte natürlicherweise mehr in die Instrumentalstimme, besonders in die Violinen und Oboen verlagern. Die ersten Anzeichen hierfür konnten wir schon früh, gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei Krieger, Erlebach u. a. entdecken. Augenfällig überwiegen noch bezeichnende Cembalo- bzw. Orgelfiguren (Partitentechnik), die auf die anderen Instrumente, teilweise auch, soweit das möglich, auf die Singstimme übertragen werden. Unter dem Einfluß der italienischen Geigenmeister werden am Anfang des 18. Jahrhanderts die aus der Eigenart des Instrumentes entstandenen Geigenfiguren häufiger. In Bachs Jugendwerk ist dieselbe Entwicklung zu beobachten. Das nimmt bei seiner Beschäftigung mit Vivaldischen Geigenkonzerten nicht wunder.

Die Arienformen in der Zeit von 1714 bis 1723

Neben einzelnen Kantaten mit Jahreszahlen von Raubenius und Römhildt stehen hier im Vordergrund die 1715/16 entstandenen Kantaten von Joh. Ludwig Bach, zwei Kantatenjahrgänge von 1711/12 (bzw. 1718/19) und 1716/17 von Telemann und der Kantatenjahrgang von Freislich aus dem Jahre 1714. Diese Werke seien nun denen aus der Weimarer Zeit des Bachschen Kantatenschaffens gegenübergestellt.

Von Römhildt, dessen Schaffen sich bis gegen 1757 hinzieht und der uns eine beträchtliche Zahl Kantaten hinterlassen hat, sind zwei frühe Werke mit den Jahreszahlen 1714 und 1717 enthalten: *Bleibt bei uns, denn es will Abend werden* und *Schnöde Welt zu guter Nacht.* Ersteres bleibt ganz im Kantatenstil der Witte, Schmidt, Bernhardi und enthält nur einfache Strophenlieder, die mit „Aria" überschrieben sind. In dem um drei Jahre jüngeren Stück hingegen findet sich die Da-capo-Arie in der Art Kaufmanns. Vier weitere Kantaten ohne Datum konnten wir ebenfalls als Frühkantaten Römhildts bestimmen[1]. Von J. C. Raubenius sind uns zwei einzelne geistliche Arien aus den Jahren 1713 und 1715, „Brunnenquell aller Güte" und „Nur der angenehme Friede", erhalten, die wiederum die ältere Arienform (Strophenlied) noch in dieser Zeit belegen. Stilistisch jedoch unterscheiden sie sich von den Da-capo-Arien nicht mehr.

In den Kantatenjahrgängen von Telemann und Freislich können wir in bezug auf die Soloformen die gleiche Beobachtung wie bei Raubenius machen. Alte und neue Form stehen nebeneinander, aber stilistisch gleichen sie sich mit wenigen Ausnahmen. Die gegensätzliche Gliederung der Teile A, B, A in den Da-capo-Arien erfolgt ähnlich wie bei Kaufmann, Schiefferdecker und Kirchhoff. Telemanns vielseitige Gestaltung der Arie behandelt R. Meißner in einem besonderen Kapitel ausführlich. Im Vergleich zu Telemanns schwungvollem Opernstil in seinen Arien und Rezitativen bleibt die melodische Erfindung Freislichs harmlos. Das immer noch zeitweilige Auftreten auch der einfachen Liedform (Aria) wurde bereits erwähnt. Entweder gleicht sie ganz den Werken des 17. Jahrhunderts und hält sich frei von jedem instrumentalen Einfluß oder sie gleicht stilistisch der Da-capo-Arie. Der zweite Fall tritt häufig bei Telemann auf. Die Ausdehnung der Aria ist, da sie ja auf Wiederholung von Teil A verzichtet, weit geringer als die der Da-capo-Arie. Instrumentalvor- und -nachspiel gleichen sich bei Telemann nicht immer, wie es sonst die Regel ist. Die fortlaufende Vertonung des Textes ohne Wort- bzw. Satzwiederholungen kennzeichnet das einfache Lied gegenüber der dreiteiligen Form, die den Text oft auffallend ungleich auf A und B verteilt. Meist hat Teil A nur zwei Zeilen Text, der oft wiederholt wird, während B den weitaus größeren Teil trägt. Einen gewissen Ausgleich können die Instrumente herstellen, die damit ausschlaggebend für den Bau und die melodische Haltung der Arie werden. Im allgemeinen verwendet man ein bis drei Instrumente. Den Vorrang der sogenannten „Trioarie" haben wir bereits festgestellt, ebenso die Aufgabe der Instrumente. Hinsichtlich der Beteiligung des Basso continuo am Gesamtaufbau unterscheiden

[1] Wegen der Beschaffenheit ihrer Chorsätze haben wir sie in dem betreffenden Kapitel näher betrachtet.

sich Telemann und Freislich am meisten. So vielfältig und wesentlich bei ersterem die Baßführung ist, so wenig überzeugt sie bei Freislich. Durch Pausen unterbrochene Stützbässe (♩ 𝄽 ♩ 𝄽) und klopfende Achtelbässe (♫♫ ♫♫) liebt er sehr. Selten entdeckt man den rhythmischen Ostinatobaß. In den Arien beteiligt er meist den Basso continuo an der Motivarbeit. Rhythmisch bewegten Bässen liegt meist eine Wortmalerei zugrunde; wo Ruhe und Stetigkeit in der Melodie herrscht, hält auch ein laufender Achtelbaß das Ganze zusammen. Wo von „Tod“, „Schmerz“, „Sehnsucht“, „Qualen“ und dergleichen die Rede ist, kann man gewärtig sein, daß die Liedmelodie mehr schlicht choralartig ist und Halbtonschritte bevorzugt. An solchen besonderen Textstellen geht niemand in dieser Zeit, auch nicht Telemann, Freislich und Joh. Seb. Bach, vorüber. Alle suchen hier ihr Bestes zu geben. Und doch besteht gerade zwischen Telemann und Bach noch ein wesentlicher Unterschied. Telemanns Arienstil hat Glätte, Gewandtheit und Schwungkraft. Sein Stil ist aber weniger tief als vielseitig. Im Hinwerfen auffallender melodischer Wendungen übertrifft ihn kaum jemand. Seine Arien entzücken, aber sie ergreifen nicht. Bachs Stil gleicht rein äußerlich, in seiner instrumental-vokalen Haltung demjenigen Telemanns, Kaufmanns, Römhildts u. a. Aber es kommt noch eine Vertiefung des Ausdruckes hinzu, wie wir sie in den meisten Kantaten der Bach-Zeitgenossen nur als Unterströmung entdecken konnten.
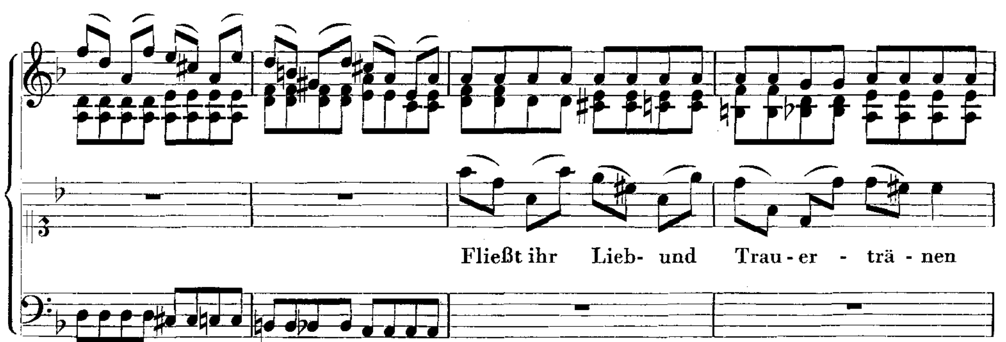
Obwohl pietistisch-empfindsame Züge zeitweise bei allen Meistern auftauchen, hebt sich ein einziger aus ihnen in auffallendem Maße hervor: J. L. Bach, der Vetter Johann Sebastians. Das ist um so erstaunlicher, als der Pietismus in Mitteldeutschland, wie aus dem erhaltenen Kantatenmaterial hervorgeht, die Musik unmittelbar kaum beeinflußt hat und es wohl mit seinen engen Forderungen auch gar nicht tun konnte. Seine vordem merklichere Einwirkung in den Kantaten der älteren Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs tritt zu Beginn des 18. Jahrhunderts zurück. Die Tiefe Bachscher Kirchenmusik wird wohl niemand ernstlich auf den unmittelbaren Einfluß des Pietismus zurückführen, wenn diese kirchliche Strömung auch viel in der damaligen Zeit zur religiösen Vertiefung beigetragen hat. Aber J. L. Bachs eindeutige Neigung zu pietistischer Melodiesprache nimmt nicht wunder, wenn man weiß, daß er von 1708—1741 Hofkantor des Herzogs Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen war, dessen Residenz Meiningen als besondere Pflegestätte des Pietismus galt. Spitta schätzt in seiner Bach-Biographie[1] die Motetten dieses Meisters hoch ein, während er die Kantaten nicht erwähnt. Er vermutet ferner, der junge Joh. Seb. Bach sei 1715/16 in Meiningen zu Besuch gewesen. Einen Nachweis erbringt er nicht. Bezeugt hingegen sind Abschriften J. L. Bachscher Kantaten durch Johann Sebastian[2]. Der Zeitpunkt der Abschrift liegt im Dunkeln, Spitta setzt sie in die Leipziger Zeit. Der Vergleich von Johann Sebastians Weimarer Kantaten mit denen des Meiningers läßt aber eher vermuten, die Kantaten seien unmittelbar nach dem Besuch in Meiningen oder gar dort selbst abgeschrieben. Alles, was als musikalischer Bestandteil der großen Kirchenkantate zu gelten hat, Chorsätze, Seccorezitative, Ariosi, verschiedene Liedformen

[1] I, S. 565ff.

[2] Vgl. den Brief Ph. E. Bachs, der den J. L. Bachschen Kantaten beiliegt (Staatsbibliothek Berlin).

und Choräle, steht in J. L. Bachs Kantatenwerk beisammen. Im Text (der Dichter ist unbekannt) wechselt Bibelwort mit gereimter freier Dichtung ab. Im Verhältnis zu den anderen Formen beanspruchen die Chorsätze, wie wir anderwärts ausgeführt haben, am wenigsten Aufmerksamkeit. Auch der Durchschnitt seiner Arien und Rezitative bewegt sich in herkömmlichen Bahnen. Keinesfalls verzichtet J. L. Bach auf die übliche opernmäßige Ausdrucksweise, auf Wort- bzw. Tonmalerei und auf die Übernahme von Instrumentalfiguren in die Singstimmen. Auch im Umfang lassen sich seine Arien eher mit den Kleinformen eines Witte, Schmidt, Kaefer u. a. als mit denen von Joh. Seb. Bach vergleichen. Die Vorliebe, den Baß in großen Intervallsprüngen zu führen, ist J. L. Bach mit vielen Meistern gemeinsam.

Offensichtlich verlieren sich die Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs in der liebevollen Kleinmalerei einzelner Worte und Begriffe. Darunter leidet der Gesamtaufbau des Stückes in Form und Inhalt. Die schillernde Buntheit überdeckt die Grundstimmung der Arie bzw. des Rezitativs. Außer Joh. Seb. Bach hat nur sein Vetter J. L. Bach den wesentlichen Schritt zur geschlossenen Form vollzogen. In der J. L. Bachschen Arie „Fließt ihr Lieb- und Trauertränen" der Kantate *Ja mir hast du Arbeit gemacht* bestimmen die Worte „Fließt" und „Trauertränen" offensichtlich die Haltung des ganzen Stückes — es steht in *d*-moll und ist mit „Largo e sempre piano" bezeichnet. Ununterbrochene Achtelfiguren in den Instrumenten (Geigen) und der Singstimme fließen in biegsamen Akkordbrechungen dahin; Halbtonschritte im Continuobaß versinnbildlichen die „Trauer". Eine außergewöhnlich zarte, wehmütige Stimmung liegt über dem Ganzen:



An diesem Beispiel lassen sich einige Ausdrucksmittel der empfindsamen Melodie aufzeigen: weite Intervalle, wie der Sextschritt auf- und abwärts, die verminderte und reine Quinte, die verminderte Septime, die kleine None und die Oktave werden bevorzugt. In anderen Stücken tritt hinzu die Vorliebe für den Vorhalt und die Chromatik. Weitgesponnene Figuren in der Melodie werden vermieden. Mehr noch als in den Arien treffen wir diese Merkmale in J. L. Bachs Rezitativen an. Zuvor jedoch sei auf die Chromatik, insbesondere in den Arien, näher eingegangen. Diese spielt besonders in der Wortmalerei, auch bei dem jungen Joh. Seb. Bach, eine große Rolle. Der Stimmungsbereich der Worte Tod, Todesmacht, Sehnen, Schmerz, Qual, Mühe, Trauer, Tränen wird immer durch Chromatik ausgedrückt, entweder in der Singstimme selbst oder im Continuobaß und den Instrumentalstimmen.
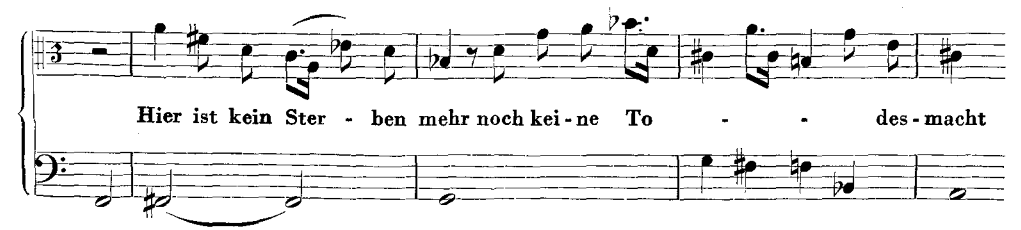
J. L. Bach läßt kaum eine Gelegenheit dazu in seinen 18 Kantaten vorübergehen. Daß der junge Johann Sebastian bei der Abschrift J. L. Bachscher Kantaten solche Stellen nicht übersah, ist gewiß. Von seiner ersten Kantate an (aus der Arnstädter Zeit) *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (1704) bis zu den Leipziger Kantaten erprobt er die verschiedensten Formen und Stilgattungen. Wir können jeweils in den einzelnen Jahren Gruppen von Kantaten zusammenfassen, die sich deutlich voneinander unterscheiden. Das läßt erkennen, wie sehr der junge Bach als Kantatenkomponist auf der Suche war.

Vor dem Bekanntwerden mit den Werken seines Vetters muß er sich aber bei anderen älteren Zeitgenossen umgesehen haben. Das verrät besonders jene erste erhaltene Kantate. Sie enthält eine Reihe einfacher Arien im Stile des 17. Jahrhunderts mit zahlreichen Instrumentalritornellen. Daneben stehen aber in derselben Kantate Arien, die die dreiteilige Da-capo-Form wenigstens im Grundriß vorwegnehmen, dadurch, daß das Instrumentalvorspiel zum Schluß wiederholt wird. Das ist eine in dieser Zeit durchaus geläufige Form. Bis zur Vollendung der großen Da-capo-Arie braucht Bach noch geraume Zeit. Auch den Textgehalt deutet Bach anfangs mehr von Einzelheiten als vom Gesamtausdruck her. Dadurch tritt — namentlich im Erstlingswerk — die äußerliche Schwunghaftigkeit des Opernstils und Wortmalerei auffällig hervor. In der 1711 komponierten Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, einem der schönsten und tiefsten Jugendwerke, ist die Verschmelzung von Ausdrucks- und Instrumentalmelodik bereits angebahnt. Was wir hier erst in Ansätzen vorfinden, das zeigen deutlicher die Arien der Jahre 1714—1716 — die Da-capo-Arie wurde inzwischen zur Hauptform. Der Einfluß J. L. Bachs liegt in den Arien dieser Jahre weniger offen als in den Rezitativen, die, wie wir später sehen werden, unmittelbare Anklänge enthalten. Hier wird es deutlich, daß die Kenntnis der Kantaten des Meiningers die Verschmelzung von gesanglicher Ausdrucks- und von Instrumentalmelodie bei Sebastian beschleunigt hat. In folgenden Weimarer Kantaten ist das nachweisbar: *Der Himmel lacht, Barmherziges Herz der ewigen Liebe, Komm du süße Todesstunde, Bereite die Wege, Tritt auf die Glaubensbahn.*

Rezitativ und Arioso
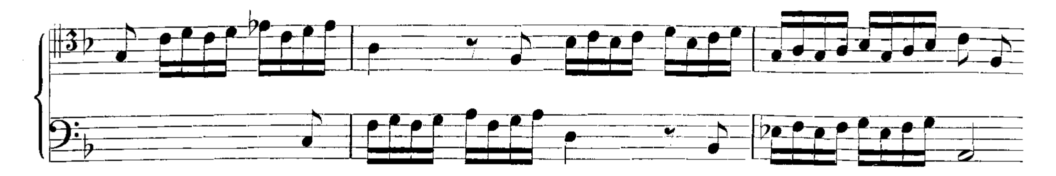
Es entspricht der Entwicklung des jungen Bach, daß sich die enge Anlehnung an das J. L. Bachsche Vorbild nur auf die fünf im vorigen Kapitel genannten Kantaten beschränkt. Er erprobt sein Vorbild und sucht in der Folge nach neuen Anregungen.

In den ariosen Teilen der Rezitative J. L. Bachs wiederholt sich die Art ausdrucksvoller Melodie, wie wir sie bereits von den Arien her kennen. So in der Kantate *Er ist aus Angst*:
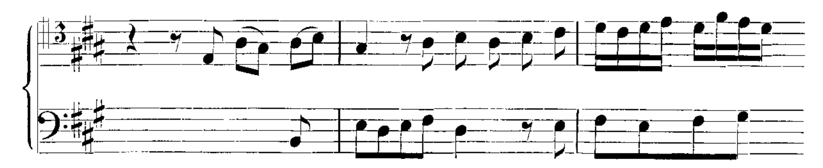


Wie aus den Beispielen ersichtlich ist, hält sich der Gefühlsausdruck der J. L. Bach-schen Kantaten nicht immer, wie Spitta meint[1], in einer „mittleren Höhe“. Eingehende Vergleiche zwischen den Rezitativen der beiden Meister beweisen am deutlichsten Joh. Seb. Bachs Beschäftigung mit den Kantaten seines Vetters. So hat Joh. Seb. die Technik der Nachahmung im ariosen Teil des Rezitativs zwischen Singstimme und Basso continuo wahrscheinlich von J. L. Bach übernommen. Diese Führung zwischen Singstimme und dem Basso continuo erstreckt sich von imitatorischen Andeutungen bis zum ausgeführten Kanon.

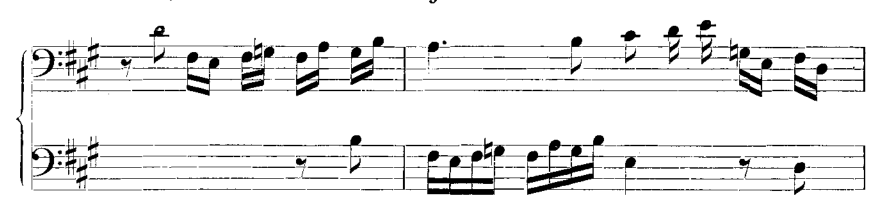
Als Beispiel seien folgende Takte einander gegenübergestellt: J. L. Bach, Kantate *Durch sein Erkenntnis*:



J. S. Bach, Kantate *Bereite die Wege, bereite die Bahn*:



G. F. Kaufmann, Kantate *Komm du freudenvoller Geist*:
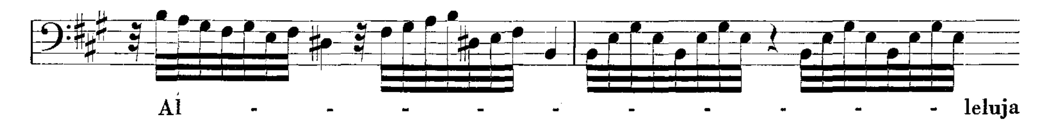


Joh. Seb. Bachs Rezitativ haben wir damit von einem besonderen Gesichtspunkt aus betrachtet, der allerdings nur einen Bruchteil seiner unerschöpflichen Möglichkeiten aufzeigt, denn die Größe des Ausdruckes und der Erfindung des Rezitatives entspricht ganz derjenigen der Arien und Chöre.

Wie und wann sind nun Rezitativ und Arioso, die von J. L. Bach noch so selbstverständlich und meisterhaft gehandhabt werden, in die Kantate eingedrungen? Es liegt im Sinne der Kantate als einer gottesdienstlichen Gebrauchsform, bestimmte Textstellen besonders eindringlich aus dem Gesamtverlauf herauszuheben. Die Größe des unantastbaren Bibelwortes, die Schwere einer prophetischen Rede, ein Satz mit dogmatischer Bedeutung, sie alle durften nicht in dem allgemeinen Musizieren untergehen. Im 17. Jahrhundert war das „Arioso“ die Form, die rednerische Geste und melodische Sanglichkeit in sich vereinigte. Unter dem Einfluß der italienischen Oper gewann das Seccorezitativ gegen Ende des

---

[1] Joh. Seb. Bach I, S. 568.

17. Jahrhunderts an Boden und zwar schon lange vor seiner bewußten Aufnahme in die Kantate durch Erdmann Neumeister, immerhin blieb es bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts noch verhältnismäßig selten. Joh. Ph. Krieger, der Vater der neuen Kantate, war auch im Rezitativ das Vorbild. In seinem 1688 geschriebenen Dialog „Die Welt kann den Geist der Wahrheit nicht empfangen“[1] wird zum erstenmal — soweit wir das nach dem vorhandenen sächsisch-thüringischen Material feststellen konnten — das Seccorezitativ in einer Kantate verwendet. Ebenso steht es bei Kuhnau in dessen Spätwerken. Die Kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern* enthält beispielsweise eine Reihe solcher Rezitative mit kleineren ariosen Bestandteilen durchsetzt. Sowohl Krieger wie Kuhnau sind aber Ausnahme: die weitaus größte Zahl der um 1660—1670 gebürtigen mitteldeutschen Kantoren und Organisten kennt in ihren Kantaten das Seccorezitativ nicht und, entsprechend der Textzusammenstellung, nicht einmal das Arioso. Daraus folgt die Zurückstellung des reinen Bibelwortes zugunsten des Strophenliedes. Keinerlei rezitativische Formen haben die Werke von Aster, Bernhardi, Beyer, Brunkhorst, Boxberg, Buttstedt, Carl, Hansen, Hassen, Kaefer, Topf, Witte u. a. Die beiden Ariosi von Chr. Schmidt in seinen zwei Kantaten wurden bereits erwähnt. Somit haben Rezitative bzw. Ariosi in dieser Gruppe nur die Werke von Zachow, Bertuch, Semmler und Graff. Von Zachows 12 gedruckten Kantaten sind fünf ohne Arioso und Rezitativ. Die anderen enthalten Rezitative und Ariosi mit und ohne Instrumente und Mischformen. Für das allein vom Continuo unterstützte Arioso finden wir nur in der Kantate *Meine Seele erhebt den Herrn* Beispiele. Der Text besteht entweder aus dem Anfang eines Kirchenliedes (nicht einer ganzen Strophe) oder einem Bibelspruch. Diese Zachowschen „Klein-Ariosi“ — es sind im ganzen sieben — umfassen höchstens zehn Takte. Musikalisch ragen sie nicht hervor. Weit höhere Bedeutung kommt dem instrumentalbegleiteten Arioso zu, entsprechend seinen größeren Ausdrucksmöglichkeiten. Die Möglichkeit, gerade im freien Rezitativ das Virtuos-technische in Singstimme wie in den Instrumenten zu bevorzugen, liegt nahe. Zachow vermeidet dies, um so mehr aber macht Bertuch davon Gebrauch, der der Singstimme ausgesprochene Klavier- bzw. Orgeltechnik zumutet, so in der Kantate *Du Tochter Zion*:



Die Rezitative der um ein bzw. zwei Jahre jüngeren Semmler und Graff verdienen kaum Beachtung. In Semmlers *Ein Kindelein so löbelich* ist das Rezitativ mit einem Choral so verbunden, daß beide Formen miteinander abwechseln. Diese seltene Verbindung kommt nur noch bei Kirchhoff (*Wie ist doch unsre Zeit so kurz*) und Telemann[2] vor. Damit haben wir das in der ersten Gruppe vorhandene

[1] DdT 53/54, S. 99. Die Kantate *Es stehe Gott auf* 1704 enthält ebenfalls Rezitativ (Hs. auf der Frankfurter Stadtbibliothek).

[2] Vgl. die entsprechenden Kapitel bei Meißner (a. a. O.).

Rezitativmaterial gekennzeichnet. Wir ersehen daraus, wie selten es bei dieser Gruppe Kantatenmeister gebraucht wird. Selbst die Joh. Seb. Bach altersmäßig näherstehenden Zeitgenossen haben noch nicht alle das Rezitativ aufgenommen.

Es fehlt ganz bei Pezold, Vetter und Seeber, ferner in einigen Frühwerken von Römhildt (*An Gott will ich gedenken* und *Bleib bei uns, denn es will Abend werden*, 1714), Raubenius (*Ich sprach, mein Fuß hat gestrauchelt*, 1717) und in mehreren Kantaten von Garthoff. Wo es aber erscheint, zeigt es keinerlei Besonderheiten, so bei Schiefferdecker, Freislich und Kirchhoff. Nur Kaufmann und Telemann ragen mit J. L. und Joh. Seb. Bach aus dem Durchschnitt heraus. Meißner nennt Telemann einen Meister des Rezitativs, der es in diesem Kompositionszweig mit Joh. Seb. Bach aufnehmen kann. Nicht für alle Kantaten, aber doch für eine größere Reihe trifft das zu. Auch Kaufmann hält mit Bach annähernd einen Vergleich aus, seine Rezitative sind wirkliche Kunstwerke. Bei J. L. Bach ist das Erfassen des Stimmungshaften gleichmäßig auf Arie und Rezitativ verteilt. Kaufmanns Stärke dagegen liegt im Rezitativ, während man in der Arie die überzeugende Kraft öfter vermißt.

Vergleicht man das Ergebnis dieses Überblicks mit den Jugendkantaten von Joh. Seb. Bach, so ist dessen Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen festzustellen. Und doch besteht ein Unterschied in der Verarbeitung der allgemein gegebenen Mittel. Bei Bertuch z. B. offenbart sich in seinem Figurenwerk die Freude am Virtuosen. Für Bach ist dies alles nur Mittel zum Zweck.

Hauptsache ist ihm die poetisch-musikalische Ausdeutung des Textes und die damit verbundene Vertiefung. Darum gleicht keines seiner Rezitative dem anderen, wie kein Text dem anderen gleicht. Aus allen Rezitativen Joh. Seb. Bachs geht die Fähigkeit, immer wieder Neues zu schaffen, deutlich hervor. Seine Zeitgenossen hingegen verharren meist in abgebrauchten Wendungen. Nur einer, Telemann, kommt ihm wenigstens an Vielseitigkeit der Mittel gleich.

Fassen wir das Ergebnis unserer Untersuchung kurz zusammen.

Die ursprüngliche Einheit in der instrumentalbegleiteten Motette und dem Vokalkonzert zu Anfang des 17. Jahrhunderts wird durch das Eindringen der geschlossenen Sologesangsformen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gesprengt. Gegen Ende des Jahrhunderts steht die von der Oper noch unberührte Kantate fertig da; zugleich aber wird die Schwierigkeit der Weiterentwicklung infolge des für die Sologesangsformen unbrauchbaren Textes (Psalmen, Bibelwort, Kirchenliedertext) spürbar. Da kommt von Joh. Ph. Krieger die Anregung, die Kantate durch Neugestaltung des Textes weiterzuentwickeln. Aus der Umgestaltung des Textes wird durch E. Neumeister eine Neugestaltung im Sinne eines Operntextes mit freier madrigalischer Dichtung. Damit ist der Blick auf das gleichzeitige Opernschaffen gelenkt: die Kantate begibt sich von diesem Augenblick an in das Schlepptau der Oper, übernimmt deren Formen und Technik und leitet damit eine Entwicklung ein, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur vollständigen Verflachung und Auflösung führt. In diesen Verlauf ist Joh. Seb. Bach mit seinen jüngeren und älteren Zeitgenossen hineingestellt. Eine solche Zeit des Überganges steht notwendigerweise im Zeichen eines Nebeneinanders älterer und neuerer

Formen; Überlieferung und neue Richtung treffen aufeinander. Wo beides glücklich miteinander verbunden wird, entstehen die klassischen Werke des Ausgleichs. Die allzustarke Lockerung von der Überlieferung des 17. Jahrhunderts hingegen hat ein Abgleiten in die Bezirke der Oper zur Folge. Damit entfernt sich die Kantate von ihrer eigensten Bestimmung. Die Frühwerke eines Telemann, Freislich, Römhildt und teilweise auch Raubenius zeigen schon viele solche Verfallserscheinungen, ohne sich aber von den erprobten Formen und Mitteln des 17. Jahrhunderts ganz zu lösen. Erst in ihren Spätwerken, die zeitlich mit den Leipziger Werken Joh. Seb. Bachs zusammenfallen, wird die beginnende Verflachung der Kantate offenbar. Das ist erst recht der Fall bei den um einige Jahre jüngeren Hauptvertretern der Kantate im 18. Jahrhundert wie Stölzel, Stößiger, Frauenholz, Bodinus, König, Doles, J. F. Fasch[1], Graupner[2] u. a., die mit Ausnahme der beiden letzten einer erstarrten Schreibweise verfallen; eine ihrer Kantaten gleicht der anderen.

Joh. Seb. Bach beginnt im Jahre 1704 mit seinem Kantatenschaffen. Das ist eine Zeit, in der die alte Form der Kantate sich schon in der Umgestaltung befindet. Denn der musikalische Einfluß der Oper hatte bereits vor der Texterneuerung der Kantate eingesetzt. Wir erwähnten, daß bei J. Ph. Krieger schon 1688 die aus der Oper übernommene Da-capo-Arie in der Kantate zu finden ist. Ebenso zeigt sich schon um 1700 die Wandlung der Gesangsmelodie zu instrumentaler Ausdrucksart gegenüber den etwa fünf bis zehn Jahre älteren Werken. Es zog also die musikalische Wandlung eine solche des Textes nach sich. Die Mehrzahl der Kantatenkomponisten bleibt zunächst noch unberührt von dieser Umwälzung, nur eine verschwindend kleine Zahl von Meistern bereitet den Boden für die große Kantate vor. Merkwürdigerweise gehört zu diesen der junge Bach in seiner ersten Kantate noch nicht. Was wir dort vorfinden, läßt deutlich den vollen Anschluß an die Kantate des 17. Jahrhunderts erkennen. Das zeigt sich vor allem in den Liedformen, die dieselben sind wie die eines Zachow, Witte, Schmidt, Bernhardi u. a., aber auch in der engen Verbindung mit der polyphonen Ausdrucksweise der Zeit, wie es die Chorsätze beweisen. Diese enge Verbindung mit der Überlieferung des 17. Jahrhunderts hat Bach nie völlig preisgegeben, obwohl er sich den Neuerungen nicht verschloß, und das hat ihn davor bewahrt, in die Fehler derjenigen seiner Altersgenossen zu verfallen, die aus der Kantate mehr oder weniger ein Stück Oper machten.

---

[1] B. Engelke, Johann Friedrich Fasch, sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist, Leipziger Dissertation 1908; Johann Friedrich Fasch, Versuch einer Biographie, SIMG X, 1909, S. 263ff. — H. Wäschke, Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch, Zerbster Jahrbuch 1906.

[2] W. Nagel, Das Leben Christoph Graupners, SIMG X, 1909, S. 568ff. — F. Noack, Christoph Graupners Kirchenmusiken, Leipzig 1916. Siehe auch das Vorwort der DdT 51/52.

Max von Droste-Hülshoff

Ein westfälischer Komponist

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Der Name Droste-Hülshoff ist vor allem durch die Dichterin Annette bekannt. Sie hatte auch große musikalische Interessen, spielte unter anderem Gitarre und komponierte sogar einige Lieder, die bei A. Russel in Münster in Druck erschienen. H. M. Schletterer hat 1881 auf ein weiteres Glied dieser alten westfälischen Adelsfamilie hingewiesen [1], das in seiner künstlerischen Betätigung über den Kreis der Familie und die Grenzen der engeren Heimat Bedeutung fand: Max v. Droste-Hülshoff. Seither hat man dessen Schaffen keine Aufmerksamkeit mehr gewidmet [2]. Und doch erweisen sich seine Kompositionen einer Betrachtung wert. Er schrieb im Stile seiner Zeit. Die Frische der Gestaltung und oft reizvolle Erfindung machten aber seine Werke in seinem Kreise beliebt. Joseph Haydn, mit dem Max v. Droste-Hülshoff in persönlicher Beziehung stand [3], hat manchen seiner Werke Aufmerksamkeit geschenkt.

Der Musiker Max Friedrich v. Droste-Hülshoff war ein Sohn Clemens Augusts I. (gest. 5. Februar 1798) und seiner Gemahlin Maria Bernardina von der Reck-Steinfurt (gest. 24. Mai 1784). Er war der Onkel der Dichterin Annette. Das alte westfälische Adelsgeschlecht der Droste-Hülshoff hatte in allen Generationen hervorragende Persönlichkeiten [4]. Max Friedrichs Mutter Bernardina, künstlerisch sehr veranlagt, betätigte sich besonders als Malerin [5]. Ihrem Einfluß ist die künstlerisch betonte Erziehung der Kinder zu danken. Von den elf Söhnen starben fünf schon sehr früh; der älteste, Clemens August II. (1760—1826) war Erbe des Gutes. Max Friedrich, am 22. Oktober 1764 geboren [6], war zum Geistlichen bestimmt. Am 5. August 1780 erhielt er die Tonsur. Schon zwei Jahre später wurde er Domherr zu Münster, legte aber 1788 sein geistliches Amt nieder und verzichtete auf seine Präbende zugunsten seines Bruders Johann Heinrich [7]. Nach aben-

[1] Ein vergessener Komponist, Musikalisches Centralblatt, Leipzig 1881, Jg. 1, Nr. 18.

[2] Eitner gibt im Quellenlexikon seine gedruckten Werke an.

[3] Max v. Droste-Hülshoffs Bibliothek enthielt viele Werke von Haydn.

[4] Holsenbürger, Die Herren von Deckenbrock (v. Droste-Hülshoff) und ihre Besitzungen, Münster 1868.

[5] Mehrere ihrer Bilder zieren noch heute den Stammsitz Haus Hülshoff.

[6] Er wurde in der Pfarrkirche zu Roxel, Kr. Münster i. Westf. getauft. Taufpaten waren der Kurfürst Max Friedrich, Erzbischof von Köln und Bischof von Münster und Maria Sophie Ludovica v. Galen geb. Merfeld.

[7] Johann Heinrich war geboren am 3. September 1768, gestorben 1836. Ihm folgten die jüngeren Brüder Ernst Constantin (geb. 1770), der Begründer der Droste-Hülshoffschen Linie auf Haus Stapel (er betätigte sich auch als Komponist und hat ein Andante mit zwölf Variationen hinterlassen)

teuerlichen Ereignissen heiratete er im September desselben Jahres Bernardine Engelen (geb. 1769)[1] von der Engelschanze in Münster. Er lebte mit ihr bis zu ihrem Tode 1827 in glücklicher Ehe. Max Friedrich überlebte sie um viele Jahre. Er starb am 8. März 1840 auf Haus Alst, seinem letzten Wohnsitz. Nach Niederlegung seines geistlichen Amtes lebte er zunächst auf Haus Bruch bei Melle im Fürstentum Osnabrück. Häufig war er auch in Coesfeld, wo ihm durch die Diepenbrocksche Erbschaft Ländereien zufielen. Später wohnte er meist in Münster und auf Haus Alst.

In der Verwaltung seiner Güter hatte er wenig Glück. So kam er häufig in Geldsorgen[2], vor allem als die Ausbildung seiner Kinder immer größere Summen verschlang. Manche Bemühungen, durch Stipendien über diese Schwierigkeiten hinwegzukommen, schlugen fehl; auch der Versuch, durch Widmung seines Te Deum an König Friedrich Wilhelm von Preußen 1815 eine Stiftsstelle für seine Tochter zu erlangen. So lebte Max v. Droste-Hülshoff mit seiner Familie nicht in den besten wirtschaftlichen Verhältnissen, zumal die Lebensverhältnisse in Westfalen zu Beginn des 19. Jahrhunderts infolge der Besetzung durch Napoleon und deren Folgen sehr teuer waren[3]. Er hatte mehrere Kinder: Die Tochter Maria Josephina (geb. 1791) starb unverehelicht 1823; ein Sohn Joseph (geb. 1794) wurde Augenarzt in Münster und übernahm nach dem Tode des Vaters das Erbgut Haus Alst[4]; der älteste Sohn Clemens August war Professor der Rechte in Bonn (gest. 1832).

und Adolf Aloys (geb. 1771), der aber schon nach zwei Jahren starb. Die Übergabe des Kanonikats an den Bruder erfolgte durch Vertrag vom 2. Juni 1795, der Max Friedrich eine jährliche Zahlung von 300 Reichsthalern durch den Bruder und eine einmalige Entschädigung von 1200 Reichsthalern durch den Vater sicherte. Dagegen mußte Max Friedrich „auf alle älterlichen Allodialgüteren, Immobilien, Capitalien, Rechten, Forderungen und Ansprüchen, auch Mobilien, Pretiosen etc." verzichten und sie seinem Bruder Clemens August übertragen.

[1] Sie war am 15. November 1769 geboren und in einem Institut in Lüttich erzogen.

[2] Die Abfindungssumme wurde von seinem Bruder Johann nicht regelmäßig bezahlt. Zuschüsse aus der v. Tinnerschen Familienstiftung konnte er erst nach langen Kämpfen in bescheidenem Maße erhalten.

[3] 1806 betonen die Gerichtsakten in Sachen der Tinnerschen Stiftung: „Bey der jetzigen Theuerung der Lebensmittel kann der Appellat die standesmäßige Bedürfnisse seiner Familie aus seinen geringen Einkünften nicht befriedigen, vielweniger auf die Erziehung seiner Kinder etwas verwenden." Auch Lortzing klagt unterm 13. November 1832 über die teuren Lebensverhältnisse in Münster: „. . . hoffentlich werden wir nicht mehr herreisen nach dem teuren Neste." (A. Lortzing, Gesammelte Briefe, herausg. von G. Kruse. 1913, S. 36.)

[4] Er starb 1850. Seine Familie zog nach seinem Tode nach Veitshöchheim bei Würzburg. Von den sieben Kindern Dr. Joseph v. Droste-Hülshoffs verwahrte sein Sohn Werner, der in Westpreußen und Rußland in landwirtschaftlichen Betrieben tätig war, später aber das väterliche Gut in Veitshöchheim übernahm, den musikalischen Nachlaß seines Großvaters. Er wurde Hofkavalier des Herzogs Alexander von Württemberg und lebte auf Schloß Fantaisie bei Bayreuth. Hier wurde Schletterer auf den Nachlaß aufmerksam, nachdem der Pianist Kellermann ein Verzeichnis der Werke aufgenommen hatte. Später gingen die Noten an seine Schwester Theresia, die Gattin von Felix Dahn über. Nach ihrem Tode 1925 wurden sie vom Hausarchiv Schloß Hülshoff bei Roxel (Kr. Münster) übernommen. Durch die große Freundlichkeit des jetzigen Gutsherrn, Freiherrn Werner v. Droste-Hülshoff, für die aufrichtig gedankt sei, konnte ich in die Bestände Einsicht nehmen.

Trotz der bedrückenden äußeren Verhältnisse ging Max Friedrich v. Droste-Hülshoff hauptsächlich seinen musikalischen Neigungen nach. Zu einem eingehenden Studium kam er jedoch nicht. Er gehört zu jenen Dilettanten, die, wie damals in adligen Kreisen häufig, ihre gute musikalische Begabung in Ruhe durch eigene Studien förderten und in persönlichem Umgang mit Künstlern ihre Anregungen fanden. Wie der Baron Schacht in Regensburg, so ist auch Max v. Droste-Hülshoff ein durchaus bemerkenswerter Komponist geworden. Vorbild war ihm Haydns Kunst, und das führte ihn auch zur persönlichen Fühlungnahme mit dem Wiener Meister. Es entstand ein Briefwechsel, von dem aber bisher nur noch ein Zeugnis zu finden war[1]. Der Ton des Briefes von Haydn zeigt eine freundschaftliche Verbundenheit der beiden Männer. Auch die Aufführung von Max v. Droste-Hülshoffs *C*-dur-Messe (1800), Te Deum (1801) und 4. Symphonie (1801) durch Haydn in Wien beweist dies. Haydns Brief stammt aus der Zeit der ersten Aufführung der Jahreszeiten. Er lautet:

Wien, den 20. Maj 1801

Hoch und Wohlgebohrner Freiherr v. Droste.

Der allgemein unverdiente Beyfall meiner Schöpfung Begeisterte meinen 69jährigen Kopf dergestalt, daß ich es noch wagte, die Jahreszeiten nach Tompson zu bearbeiten! man ist hierorts mit dieser mühesamen arbeith sehr zufrieden, solte ich auch im Ausland das nembliche glück verdienen, so werde ich vielleicht, wenn es anderst meine Kräften zulassen noch etwas unternehmen und alsdan dort in der Ewigkeit Meinem Allmächtigen für Seine mir geliehene Gnaden danken, und aller Jener eingedenck seyn, welchen ich einiges Vergnügen zu verschaffen im stande war. Indessen bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Euer Hoch und Wohlgebohren
gehorsamster Dr.
Joseph Haydn.

Haydn spielt hier auf die erste Aufführung der Jahreszeiten am 24. April 1801 bei Schwarzenberg an; am 29. Mai fand die erste große Aufführung des Werkes statt[2]. In Münster wurden, wohl auf Veranlassung von Max v. Droste-Hülshoff, im Jahre 1804 die Jahreszeiten zum erstenmal aufgeführt[3]. Es standen sowohl im Chor wie im Orchester dazu gute Kräfte zur Verfügung.

Die Münsterische fürstbischöfliche Hofkapelle stand im ausgehenden 18. Jahrhundert in hoher Blüte[4]. Die Gebrüder Romberg, der damals bekannte Cellist Johann Konrad Schlick und vor allem der fürstbischöfliche Kapellmeister Ch. F.

---

[1] Der Brief war im Original nicht zu finden. Es liegt aber eine, vermutlich durch Frau Felix Dahn veranlaßte Photographie vor.

[2] C. F. Pohl-Botstiber, Joseph Haydn, 3. Bd. 1927, S. 177.

[3] In der Bibliothek des Hauses Hülshoff findet sich noch eine „Altstimme für das Fräulein Josephine v. Droste", die damals mitgesungen hat. Vgl. auch F. Hase, Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Musikvereins Münster. 1920.

[4] Eugen Müller, Die Münsterische fürstbischöfliche Hof- und Dom-Musikkapelle. Westf. Merkur 1920, Nr. 467, 471, 475. Ders. in: Unsere Heimat. 1930, Nr. 3ff.

Martelli bürgen dafür. In zeitgenössischen Berichten wird das Musikleben Münsters besonders gerühmt[1], aber auch die im Lande verstreuten westfälischen Adelshöfe standen in ihrem Musikleben in ernstem Wettbewerb mit den musikalischen Ereignissen in Münster[2]. Max v. Droste-Hülshoff konnte hier viele Anregungen finden. Mit den Münsterischen Musikern, wohl auch mit Bernhard Romberg[3], stand er in stetem Verkehr. Die Familie Romberg spielte im Musikleben Münsters, vor allem als Gerhard Heinrich in den neunziger Jahren als Kapellmeister wirkte[4], eine große Rolle. Das Münsterische Theater[5], wie die gastierenden fremden Operntruppen[6] vermittelten die neue Bühnenkunst, für die Max v. Droste-Hülshoff besonderes Interesse gewann. Seine Singspiele zeigen seinen Blick für das Bühnenwirksame. Von großer Bedeutung für ihn war die Bekanntschaft mit dem Schul- und Kirchenmusikreformer Oberkonsistorialrat Natorp[7], dem er seine Komposition von Pfeffels Halleluja widmete. Dazu kommt das rege geistige Leben, das damals in Münster im Kreise um die Fürstin Gallitzin und Generalvikar v. Fürstenberg herrschte. Im Musikleben Münsters hatte das Haus des Universitätsprofessors und späteren Konsistorialrats J. C. Schlüter, dessen Frau Angelika, eine Tochter Bernhard Anton Rombergs, Sängerin der Hofkapelle war, besondere Bedeutung[8].

Max v. Droste-Hülshoffs Werke sind vorwiegend handschriftlich erhalten. Nur drei Streichquartette wurden als op. 1 bei Gombart in Augsburg 1796 verlegt[9],

---

[1] Haas-Tenkhoff, Münster und die Münsteraner. 1924, S. 22. — Zur Zeit Max v. Droste-Hülshoffs wirkten außer den genannten F. Martelli 1776—1792 und H. Romberg 1793—1803 an der Hof- und Dommusik J. Antony (Domorganist seit 1781) 1803—1833 (gest. 1836) und sein Sohn Franz Joseph Antony (geb. 1790, gest. 1837). Letzterer hat sich neben der Kirchenmusik auch um die Schulmusik in Münster verdient gemacht. Nach Studien in Berlin wurde er 1820 Gesanglehrer am Gymnasium Paulinum, zog sich jedoch von diesem Amt bald zurück, um sich ganz der Dommusik widmen zu können. Er machte sich nicht nur als Komponist, Organist und Chorleiter bekannt, sondern vor allem durch seine theoretischen Schriften. 1822 erschien sein „Hülfsbuch für den Gesangunterricht", 1824 „Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesangs", 1832 „Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel". Besonderes Interesse hat die Schrift von 1824, da sie nicht nur den römischen Choral behandelt, sondern auch die damals noch lebendige Münsterische und Kölner Choralfassung. Antony hat zur Ergänzung des Münsterischen Chorals selbst choralische Neukompositionen geschrieben, die wertvolle Zeugen der damaligen Choralauffassung sind. Vgl. dazu F. Bösken, Choralische Neukompositionen im 18. Jh. in: Cäcilienvereinsorgan / Musica sacra 1934, S. 172 ff.

[2] J. Domp, Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im 18. Jahrhundert (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft Heft 1), 1934.

[3] Herbert Schäfer, Bernhard Romberg. Bonner Diss. 1930.

[4] Von 1793 bis zur Auflösung der Hofkapelle 1803.

[5] Heinr. Stolz, Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse in Westfalen von 1700—1850. 1909.

[6] 1782 war die Neefesche Truppe unter Großmann in Münster. Vgl. J. Leux, ZfMW VII, S. 655 ff.
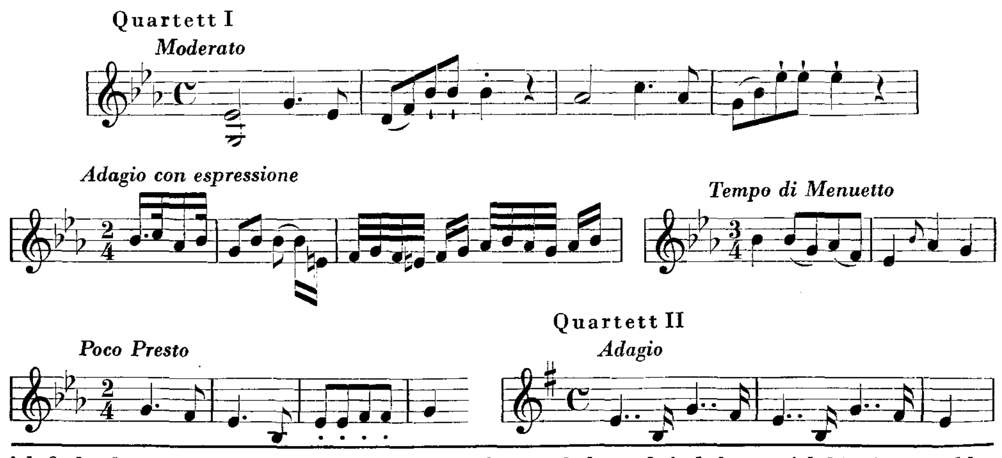
[7] H. Knab, B. Ch. L. Natorp, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Schulmusik im 19. Jahrhundert (Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft Heft 4), 1933.

[8] Wallfahrt durchs Leben von einem Sechsundsechziger. 1862.
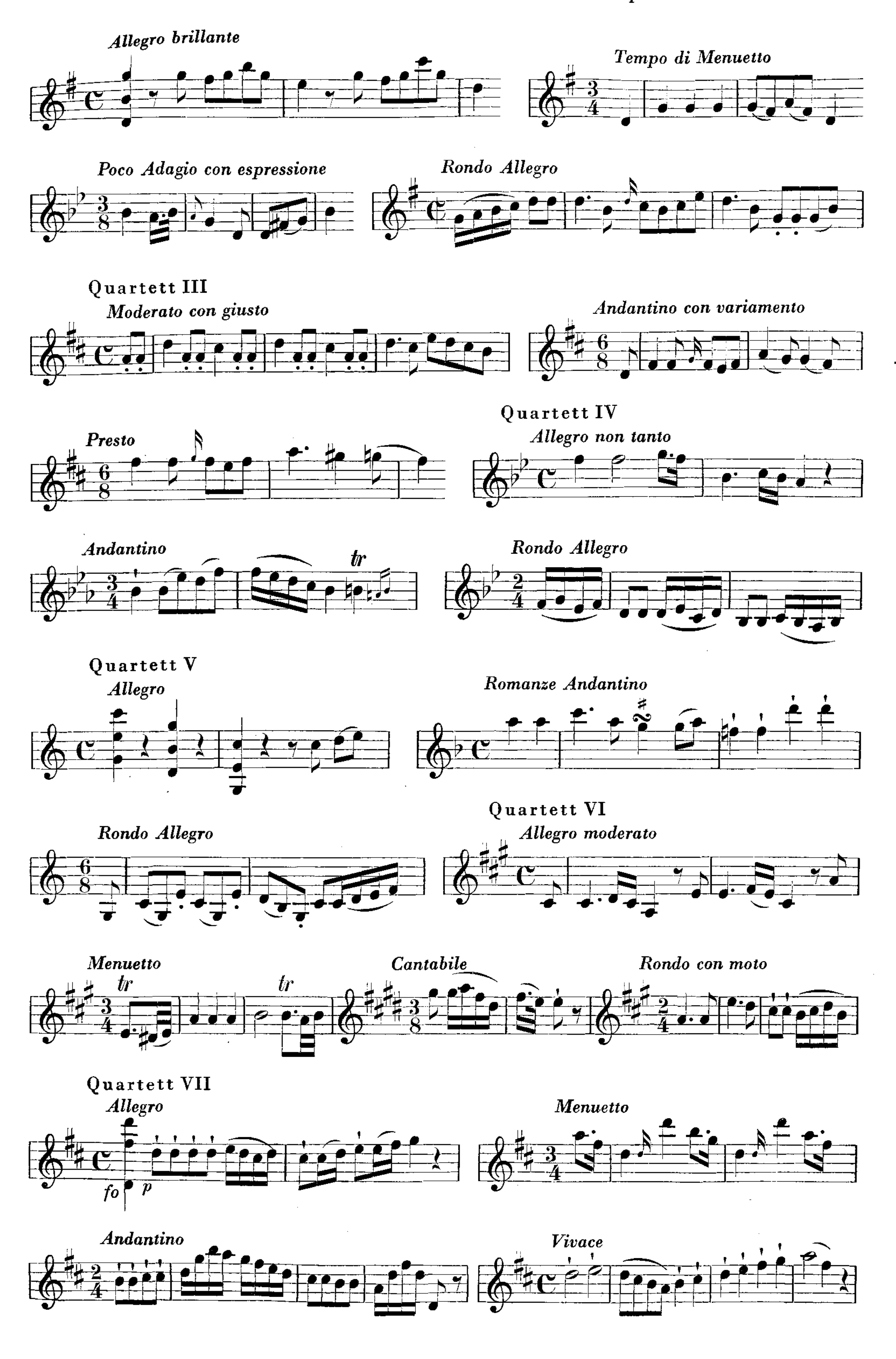
[9] Die Auflage war schnell verkauft, doch war Max v. Droste-Hülshoff mit dem Stich nicht zufrieden. In einem Brief an Breitkopf & Härtel schreibt er unterm 4. Oktober 1799: „. . . Von mir sind beim Herrn Gombart 3 von der dortigen akademie mit dem größten ruhm recensirte Quartetten nebst 28 Variazions fürs Clavier gestochen und mit Beifall aufgenommen, ja erste schon vergriffen,

ebenso im folgenden Jahre ein „Andante avec 28 Variations pour le Clavecin". Der „Musikalische Merkur" bezeichnet die Quartette „voll von Pleyels Leben, Vanhalls Anmuth und Haydns Kunst". Außer diesen Werken ist das Große Halleluja von Pfeffel in Druck erschienen.

Unter der Kammermusik nehmen die Streichquartette und Streichquintette die erste Stelle ein. Elf Quartette und drei als Divertimento bezeichnete Quartettkompositionen sind erhalten. Sie zeigen sich ganz im Banne der damals zahlreichen Unterhaltungsquartette in ihrer leichten und gefälligen Gestaltung. Erfindung und satztechnische Arbeit sind ungleich; konventionelle Figuren, besonders in der Begleitung empfindsamer Melodien, füllen oft lange Abschnitte. Zahlreiche Sätze sind aber in ihrem frischen Ablauf gut gelungen. Kontrapunktische Arbeit ist selten. Meist führt die erste Violine, die anderen Stimmen begleiten akkordisch, oder es sind je zwei Stimmen zu gemeinsamen Figuren zusammengefaßt. Der Bau der Quartette ist einfach, die Gliederung der einzelnen Sätze, deren Aufeinanderfolge sich nicht an ein Schema hält, klar. Die thematische Erfindung zeigt Max v. Droste-Hülshoff im Banne der Kunst Haydns und seiner Zeit. Auch formal haben die Quartette manche Züge des Wiener Meisters. Doch fehlt Max v. Droste-Hülshoff eine innerlich bestimmte, sichere Gestaltungsweise. Konventionelle Manieren, wie Terzen- und Sextenführung zweier Stimmen, Sequenzen, Steigerungen mittels alterierter Akkorde sollen über klangliche und satztechnische Unzulänglichkeiten hinwegtäuschen. Gestaltung und thematische Erfindung sind ungleich, trotz einiger glücklich geprägter Abschnitte. Bei der Gestaltung der Durchführungen zeigt sich die Ungelenkigkeit der kontrapunktischen Verarbeitung am stärksten, immer aber wird eine geschickte Auswertung klanglicher Momente deutlich. Seine Quartette sind leicht ansprechende, im allgemeinen gut klingende Gesellschaftsmusik. Sie sind drei- und viersätzig. Im 2. und 8. Quartett ist dem 1. Satz ein Adagio vorausgestellt. Die Anfänge der einzelnen Quartettsätze zeigen die leichte Erfindung dieser elf Quartette und ihren Bau:



ich finde aber an den undeutlichen und fehlerhaften stich ferner kein behagen; ich bite Euer wohlg: daher die folgenden opera, jedes von 3 Quartetten für Violine alt und Violoncell zum stich an." Unterm 13. Juni 1801 bot er erneut dem Verlag Breitkopf & Härtel seine Quartette an und übersandte ihm die Quartette 2—5.



Allegro brillante
Tempo di Menuetto
Poco Adagio con espressione
Rondo Allegro
Quartett III
Moderato con giusto
Andantino con variamento
Presto
Quartett IV
Allegro non tanto
Andantino
tr
Rondo Allegro
Quartett V
Allegro
Romanze Andantino
Rondo Allegro
Quartett VI
Allegro moderato
Menuetto
tr
tr
Cantabile
Rondo con moto
Quartett VII
Allegro
fo
p
Menuetto
Andantino
Vivace

Quartett VIII

Adagio — *Allegro*

Menuetto Allegro — *Allegro scerzando*

Quartett IX

Allegro — *Menuetto*

Adagio — *Vivace*

Quartett X

Allegro non tanto — *Andante*
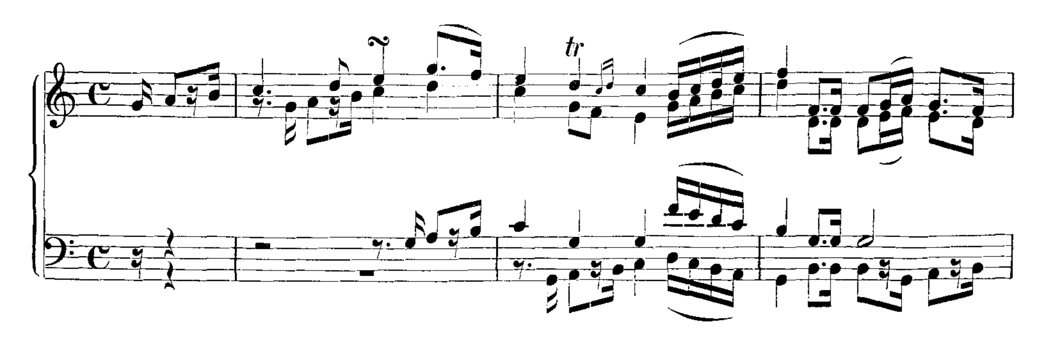
Rondo vivace
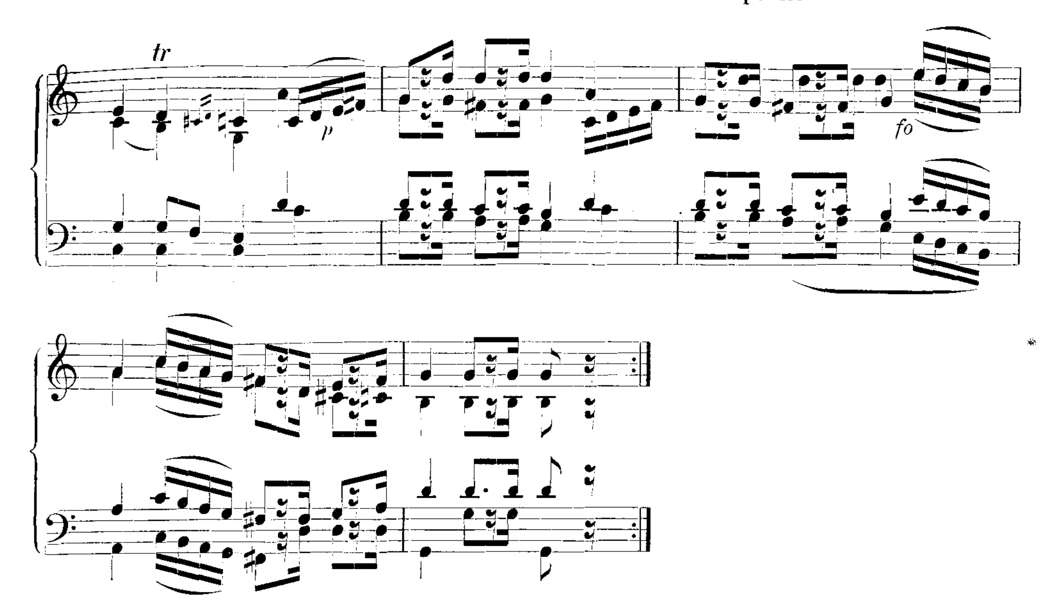
Quartett XI

Allegro non tanto — *Andante*

Menuetto vivace — *Allegro scerzando*

Die **Divertimenti** für Streichquartett bevorzugen einfache Formen. So beginnt das erste mit einem gefälligen Tempo di Marcia:





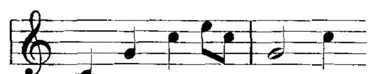
Gerne werden Stimmkreuzungen und kurze imitatorische Einsätze gebracht. Stimmkreuzungen, namentlich beim Übersteigen der zweiten Geige durch die Bratsche, sind mehr durch klangliche Absichten bedingt denn durch besondere kontrapunktische Führungen. Das zweite Divertimento läßt das einleitende Andante ritornellartig variiert viermal wiederkehren, dazwischen liegen kurze Allegrosätze. Das dritte Divertimento ist ganz einheitlich gestaltet, es bringt ein allerdings wenig erfindungsreiches Scherzando mit elf Variationen. Diese drei Divertimenti weisen einen ungelenken Quartettsatz auf und sind der Frühzeit in Max v. Droste-Hülshoffs Schaffen zuzuordnen.

Wie stark das Klangliche den Satz bestimmt, das zeigen vor allem seine fünf Quintette für zwei Geigen, zwei Bratschen und Violoncello. Vorbilder für diese Streichquintette konnte er bei den ihm vertrauten Wiener Klassikern finden. Zu einer selbständigen kontrapunktischen Durcharbeitung aller Stimmen kommt er selten. Die fünfte Stimme ist zum Zwecke klanglicher Erweiterung meist in Terzen- und Sextenführung mit der Melodiestimme verbunden.

Unter seiner Kammermusik sind noch die 16 Duettini für zwei Flöten op. 16 und die Klavierwerke zu nennen. Er schrieb Klaviersonaten zu vier Händen, die nach dem Muster der Mozartschen vierhändigen Klaviersonaten leichtflüssige, gefällige Stücke geworden sind. Auch seine Symphonien hat er für Klavier zu vier Händen bearbeitet. Ein „Karakteristisches vierhändiges militärisches Tonstück" ist ein Zeichen der Zeit, das ebenso wie Max v. Droste-Hülshoffs Militärsymphonie durch solche damals beliebte Programmstücke angeregt wurde. Die naive Tonmalerei führt hier oft weit von künstlerischer Einheitlichkeit ab. Kanonenschüsse werden „mit der linken flachen Hand ausgedrückt" und sind in dem Stück sehr zahlreich bezeichnet. Die Thematik sucht ebenfalls vielfach tonmalerisch zu wirken. Fanfarenthemen sind häufig, auch in seiner vierhändigen *C*-dur-Sonate. Programmatische Haltung weisen auch seine „Les journées ou IV parties characteristiques pour le Piano Forte avec quatre mains" auf.

In der zweihändigen Klaviermusik bevorzugt Max v. Droste-Hülshoff die Variation. Er schrieb Variationen über Mozarts „Reich mir die Hand", über ein Thema aus Haydns Paukenschlagsymphonie, über „Nel cor più non mi sento" von Gelinek und Kauer, über eine Reihe eigener Themen, darunter: Andantino con variamento, Allegretto mit 15 Veränderungen op. 7, Thema con variamento, X Variations pour le Fortepiano u. a. Kleinere Klavierstücke, wie ein Andante cantabile, dienten dem häuslichen Musizieren.

Als Orchesterkomponist entfaltete er eine große Fertigkeit in Satz und Instrumentation. Er versteht es, mit dem Orchester besondere Klangwirkungen zu erreichen, die eine mangelhafte Erfindung vertuschen. Vier große Symphonien entstammen seiner Feder. Während die 1. Symphonie in ihrer Form ganz einfach und klar ist, weisen die späteren kompliziertere Struktur auf. Die 3. Symphonie, frisch in ihrer Gestaltung, hat drei Sätze: Allegro molto — Andante — Vivace. Die 4. Symphonie ist Joseph Haydn gewidmet und wurde 1801 durch Haydn in einem Konzert in Wien aufgeführt[1]. Ein kurzes Adagio eröffnet das Werk. Das anschließende Allegro weist thematische Verwandtschaft mit dem Einleitungssatz auf, es folgen Andante, Menuett und Vivace. Das Werk erinnert in manchen Zügen an Haydn, geht aber in der Auswertung der Klangmittel ein beträchtliches über ihn hinaus. Eine Ausnahmestellung nimmt unter den Symphonien die zweite ein. Sie ist als „Sinfonie militaire" bezeichnet und zieht außer der großen Orchesterbesetzung mehrere Lärminstrumente bei. Wie Beethovens Schlachtsymphonie ist dieses Werk ganz auf äußere Wirkung eingestellt. Noch mehr zeigt sich dies bei einem weiteren derartigen Orchesterstück, das ganz den gebräuchlichen Schlachtkompositionen nachgebildet ist: „Schlacht bei Belle Alliance". Einem Anfangsadagio folgen Fanfaren, wie in der vierhändigen *C*-dur-Klaviersonate



und ein Allegro, dann Vivace, Marcia Allegro molto, ein kurzes Adagio, Allegro, Andante mit Solovioline, Marcia, Allegro. Die Kampfdarstellung zieht alle Mittel heran. Das ganze Werk wird im Septimenakkord *ff* (!) abgeschlossen.

Die Verbindung von Soloinstrumenten mit Orchester hat Max v. Droste-Hülshoff in zwei Duo concertante, in einem Trio concertante, einer vierstimmigen konzertierenden Fantasie und einem „Grande Quattouor concertante" durchgeführt. Die Besetzung der Soloinstrumente ist unterschiedlich. Die beiden Duos haben Horn und Fagott mit Begleitung des Orchesters, das Trio drei Flöten mit dem Orchester verbunden. In der vierstimmigen Fantasie konzertieren Flöte, Violine, Horn und Violoncello; sie ist, wie der Titel sagt, „aus mehreren seiner bekannten Kompositionen zusammengesetzt". Das „Grande Quattouor concertante" zeigt Flöte, Oboe, Horn und Fagott als Soloinstrumente. Schon die Wahl der Instrumente ergibt besondere Klangreize, die durch die Art der Verbindung mit dem Orchester noch gesteigert werden.

---

[1] 1802 wurde auch in Osnabrück eine Symphonie von Max v. Droste-Hülshoff aufgeführt. Franz Bösken, Musikgeschichte der Stadt Osnabrück (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von K. G. Fellerer, Heft 5), 1937, S. 227.

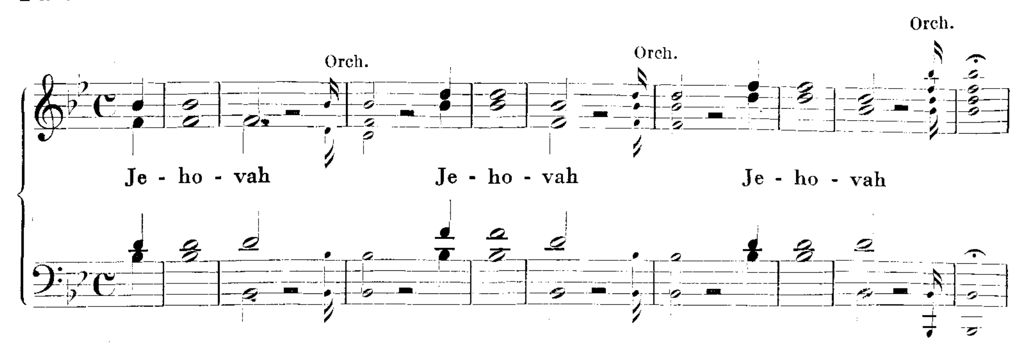
Max v. Drostes Vokalmusik umfaßt Opern, Lieder und Gesänge neben Kirchenmusik. Eine romantische Oper „Bianca oder die entwaffnete Rachbegierde" ist textlich in drei Akten nach dem italienischen Original von Gozzi von dem Intendanturrat Loest neu bearbeitet. Die musikalische Gestaltung vermag sich über die Schwächen und Längen des Textes nicht zu erheben und kommt zu keinen dramatischen Spannungen und Steigerungen. Tiefer erfaßt ist „Der Tod des Orpheus", eine Oper in drei Aufzügen von Johann Georg Jacobi, die Max v. Droste-Hülshoff 1802 vertonte. Aber auch hier zeigt er sich ganz im Banne der seichten zeitgenössischen Singspielmanier, die wohl gelegentlich dramatische Stellen tonmalerisch stark auswertet, jedoch keinen großangelegten dramatischen Aufbau und keine tiefere Auswertung der dramatischen Zusammenhänge erreicht. Einzelne Abschnitte sind jedoch gut gelungen. Mehr Glück in der Gestaltung von Einzelstücken war dem Komponisten in seiner komischen Oper „Der Einzug" beschieden. In der Art Lortzings, von v. Nesselrode in drei Aufzügen gedichtet, hat sie eine frische und teilweise sehr reizvolle Vertonung gefunden. Manche Lieder und Szenen sind in ihrer schlichten, naiven Gestaltung sehr wirkungsvoll. Die Singspielkunst hat hier ein wohlgelungenes Werk erhalten, das sich trotz manchmal ungleichwertiger Erfindung neben Lortzings Schaffen stellen läßt. Mit Lortzing stand Max v. Droste-Hülshoff vermutlich in persönlichem Verkehr, als dieser in Münster wirkte. Die Oper hatte guten Erfolg und wurde u. a. in Osnabrück und Minden aufgeführt[1].

Wie Max v. Droste-Hülshoff es verstand, in seinen Opern die Gesangspartien im Orchester ausdrucksvoll zu untermalen, so gab er darin dem Sololied mit Orchester seinen besonderen Reiz. Die Gesänge „Abschieds Empfindung: Mich heute noch von dir zu trennen" für Tenor, Rezitativ und Arie, „Herrlich und furchtbar bist du" für Baß, die Romanze „Ein Ritter zog von Land zu Land" für Baß zeigen seine Kunst der Orchesteruntermalung. Zwei kleine Lieder „Der arme Minnesänger" (Kotzebue) und „Ich und mein Fläschlein" sind hier noch zu nennen. Daneben stehen Gesänge mit Chor: Die Feier am Grabe (Matthison) „eine Trauerkantate für vier Singstimmen in Chören und Soloparthien" 1820, „Osterlied" für die gleiche Besetzung, „Das Gebet des Herrn" (G. Bueren) mit Orchester, „Das Halleluja" von Pfeffel mit Bläserbegleitung und der Männerchor „Vierstimmiger Gesang zum Andenken meiner zu früh verblichenen Tochter Josephine v. Droste-Hülshoff im 34. Jahre ihres Alters als Grabgesang gesetzt von ihrem Vater Max v. Droste-Hülshoff" 1825. Im Sinne der Zeit sind alle diese Kompositionen stark auf tonmalerische Wirkungen eingestellt. Im Halleluja[2] sind die Bläser dem Vokalsatz entsprechend meist akkordisch geführt, nur im Mittelsatz werden die Holzbläser freier behandelt. Nach einer kurzen Einleitung lösen sich
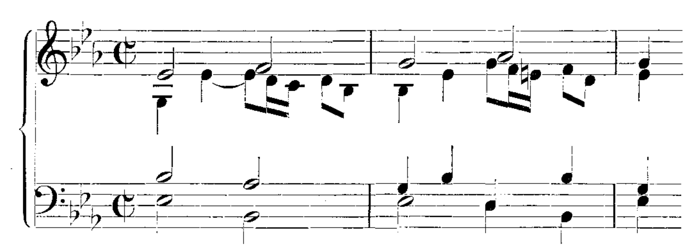
[1] 1799 bot er die Ouvertüre des Werkes dem Verlag Breitkopf & Härtel neben anderen Werken an. Er schreibt: „Auch kann ich mit der Ouvertüre aus meiner komischen Operette, welche hier, und zu Osnabrück, Minden pp mit Beifall aufgeführt worden ist, nebst: Mehreren Variazionen fürs Klavier, 4händigen Klaviersonaten, Quintetten, andienen." (Brief im Hausarchiv Breitkopf & Härtel, dem ich für die Überlassung bestens danke.)

[2] Im Druck erschienen bei H. A. W. Logier, Berlin. Die Besetzung sieht neben Solo und Chor vor: zwei Hörner, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und eine Baßposaune.

Chor und Orchester in den damals beliebten und aus der Zauberflöte bekannten Fanfarenakkorden ab:



A-cappella-Solostellen wechseln mit kompakten Chorsätzen, stärkere melodische Entwicklung zeigt nur das von den Holzbläsern begleitete Baßsolo, das von einem Soloterzett weitergeführt wird. Die beliebte harmonische Steigerung durch Terzverwandtschaft wird auch hier verwertet. Trotz einiger weniger glücklicher Stimmverbindungen werden in dem Werk mächtige Wirkungen eines ausdrucksvollen Festchors gestaltet. Weiter ausgesponnen ist ein Chorwerk „Das Gebet des Herrn in Sapphischen Metren vom Herrn Richter G. Bueren in Papenburg“. Das Werk bietet eine metrische Umdichtung des Pater noster und wurde 1827 geschrieben. In großem Fluß und belebter Gestaltung bringt der Wechsel zwischen Solo und Chor klangliche Gegensätze zur Steigerung. Die Instrumentation ist diesem Streben dienstbar gemacht. Schon der Anfang der Kantate mit der klanglichen Ausnutzung der tiefen Lage der zweiten Violine liegt in dieser Richtung



ebenso die gelegentlichen Bläsersolosätze. Die Kantate beginnt nach der instrumentalen Einleitung mit einem Rezitativ, das von Orchesterschlägen begleitet wird. Die Umspielung des folgenden homophonen Chorsatzes durch leichte Streicherfiguren bietet klangliche Reize. Die einzelnen Teile stehen untereinander teilweise in thematischer Verbindung. Es ergibt sich folgende formale Gliederung bis zum Amen:

Orch.-Einleitung 21 Takte	Rezit. (Sopr.) 12 Takte	Chor 12 Takte	Duett 22 Takte	Rezit. (Baß) 13 Takte	
Arioso (Baß) 9 Takte	Chor 29 Takte	Soloquartett 34 Takte	Baß-Solo 14 Takte	Sopransolo 8 Takte	Chor 4 Takte
Soloquartett 7 Takte	Chor 15 Takte				

Dieser Aufbau ermöglicht die erstrebte Abwechslung und Steigerung, wenn auch kontrapunktische Arbeit fehlt. Die abwechselnde Bläser- und Streicherbegleitung, vor allem die Behandlung der Holzbläser dient diesem Streben. Im allgemeinen ist die Instrumentation sehr dick. Das Amen, als selbständiger Teil angefügt, zielt auf große Steigerung. Sopran und Alt beginnen mit Begleitung der Hörner und des Fagotts, Tenor und Baß wiederholen diese Stelle mit Begleitung von Klarinetten und Violoncell. So wird allmählich der vierstimmige Solosatz aufgebaut, bis das Tutti einsetzt. Solo- und Tuttigruppen wechseln ab, ohne eine kontrapunktische Entwicklung zu bringen. Die mächtige Steigerung erfolgt in Reihung, die durch äußere Mittel der Orchesterbesetzung verstärkt wird.

Einen großen Teil der Chorwerke Max v. Droste-Hülshoffs macht seine Kirchenmusik aus. Er schrieb zwei große Messen, drei Tedeum, Alma redemptoris, Offertorien und Gradualien, Tantum ergo und kleinere Kirchenkompositionen. Das Graduale „Domine refugium“ 1825, das Offertorium Nr. 1, die Messe Nr. 2 u. a. sind für die Münsterische Dommusikkapelle geschrieben, die die Tradition der alten fürstbischöflichen Hofmusik weiterführte[1]. Die erste Messe (*C*-dur) kam in Wien 1800 unter Leitung von Jos. Haydn zur Aufführung, ebenso das erste Tedeum 1801. Das zweite Tedeum, dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. zugeeignet[2], wurde 1815 in der St. Hedwigskirche zu Berlin aufgeführt, das dritte Tedeum ist dem Erzbischof von Köln, Graf Spiegel zum Desenberg, zur Inthronisation 1825 gewidmet. Diese für Soli, Chor und Orchester groß besetzten Werke gehen in der Auswertung des Klanges im Sinne von Abt Vogler einen großen Schritt über die Art der Kirchenmusik Haydns hinaus[3]. Die kleineren Kirchenwerke[4] dienten, wie die „Deutsche Singmesse für die Schuljugend“ 1826, gelegentlichem Gebrauch. Sie weisen die seichte Schreibweise der Kirchenmusik des Rationalismus auf.

Für die künstlerische Einstellung Max v. Droste-Hülshoffs sind theoretische Notizen von Interesse, die er 1821 unter dem Titel „Einige Erklärungen über den Generalbaß und die Tonsetzkunst überhaupt, kurz zusammengefaßt“ hat. Die Schrift bringt eine allgemeine Musik- und Kontrapunktlehre, ferner eine Dar-
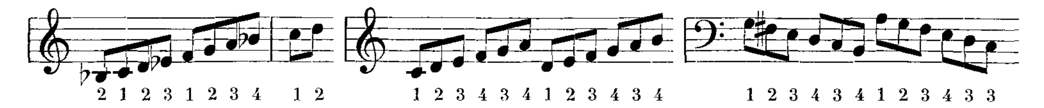
---

[1] Im „Adreßkalender für den Bezirk der kgl. preußischen Regierung in Münster auf das Jahr 1823“ sind unter der Dommusikkapelle neben dem Director chori Antoni und dem Musikdirektor A. Lembeck: 2 Sopranistinnen, 2 Altistinnen, 1 Tenorist, 1 Bassist, 1 Organist, 3 Primgeiger, 3 Sekundgeiger, 3 Bratscher, 2 Oboer, 2 Hornisten, 1 Cellist, 1 Kontrabassist verzeichnet.

[2] Für dieses Tedeum erhielt Max v. Droste-Hülshoff unterm 19. Dezember 1815 vom König eine goldene Medaille verliehen, die ihm am 13. Januar 1816 ausgehändigt wurde. Am 20. November hatte er die Komposition an Staatsminister Freiherrn von der Reck übersandt mit der Bitte, sie dem König zu überreichen. Die Widmung war verbunden mit einem Gesuch zur Erlangung einer Stiftsstelle für seine Tochter. Das Gesuch mußte aber in dem vom König eigenhändig unterzeichneten Dankschreiben für die Widmung abgelehnt werden.

[3] K. G. Fellerer, Max Friedrich v. Droste-Hülshoff als Kirchenkomponist in: Gregoriusblatt 1929, S. 129ff. — Auch in Osnabrück gehörten, ebenso wie in Münster, Max v. Droste-Hülshoffs Werke zum Repertoire der Dommusik. Vgl. Franz Bösken, Musikgeschichte der Stadt Osnabrück, 1937; S. 73, 76, 259f.

[4] Zusammen mit Gesängen anderer Komponisten finden sich Kirchenlieder von Max v. Droste-Hülshoff in einem handschriftlichen Gesangbuch der Univ.-Bibl. Münster (ms. 431). Vgl. dazu Franz Bösken, a. a. O. S. 110.

stellung der Behandlung der Instrumente nach Umfang und Gebrauch. Einen besonderen Abschnitt widmet er der Verbindung des Gesangs mit dem Orchester. Im Gegensatz zu seiner eigenen Praxis fordert er das Vorherrschen des Gesangs und Zurücktreten des Orchesters beim Sologesang[1]. Er bespricht die verschiedenen Arten von Kirchenmusik[2] und unterscheidet in der Oper: 1. ernsthafte (seria), z. B. Iphigenie in Aulis und auf Tauris, Alceste von Gluck, Semiramis von Catel, Tarrar von Salieri, Medea von Cherubini, Cyrus von Mosel, Vestalin von Spontini; 2. romantische, heroische, komisch-romantische, z. B. Mozarts Don Juan und Zauberflöte, P. v. Winters Opferfest, Cherubinis Wasserträger; 3. komische, z. B. Johann von Paris von Boieldieu, Aschenbrödel von Isouard, Fest der Winzer von Kunzen; der Posse nähern sich die Dorfsängerinnen von Fioravanti, die Schwestern von Prag von W. Müller. Die angeführten Beispiele sind bezeichnend für die ihm geläufigen Werke. Ausdruck und Affektbetonung stehen im Vordergrund seiner Musikauffassung. Daher betont er: „Wenn ein Tonsetzer ein Gedicht in Musik setzen will, so ist es nöthig, daß er auf den Inhalt des Gedichts genau Acht hat, daß er keine unschickliche Tonart noch unschickliches Tempo wählt. Handelt das Gedicht von trauriger Liebe mit untermischter schwärmerischer Zärtlichkeit verbunden, so braucht man gewöhnlich die Tonart *a*-moll, *c*-moll, *g*-moll, *h*-moll, *f*-moll. Heldengedichte setzt man am besten in *C*-dur.“ In einer weiteren Schrift, „Von den Tönen und Tonleitern“, bringt er Intervall- und Harmonielehre. Nach mehreren Beispielen (Partimenti) läßt er am Schluß auch Bemerkungen über den Fingersatz folgen, die für die damalige Technik des Klavierspiels von Interesse sind:



Die Musikanschauung seiner Zeit spricht aus seinen theoretischen Ausführungen ebenso wie aus seinen Werken.

Max v. Droste-Hülshoff gehört zu den liebenswürdigen Dilettanten um die Wende des 18./19. Jahrhunderts, die mit gutem musikalischem Empfinden und geschicktem Können zur eigenen und der Freunde Freude echte Gebrauchs- und Gesellschaftsmusik geschrieben haben. In der Musikgeschichte Westfalens, die nicht reich an bedeutenden Persönlichkeiten ist, muß Max v. Droste-Hülshoff in Ehren genannt werden.

---

[1] „Die Begleitung darf 1. nicht durch zu große Tonmassen die Singstimmen unterdrücken, noch auch 2. durch zu reiche Figuren und Gegenmelodien das Interesse von der Singstimme zu sehr abziehen, wovon in neuerer, auch älterer Komposition leyder oft so widrige Beyspiele gegeben sind.“

[2] Abgedruckt in: Gregoriusblatt a. a. O., S. 152.

Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung

Von Heinrich Husmann, Leipzig

Die kunstvollste musikalische Einkleidung erfuhr die mittellateinische Poesie in den Formen der Motette und des Konduktus. Während die übrigen Gattungen der mittelalterlichen Dichtung nur in Ausnahmefällen mehrstimmig komponiert wurden (verhältnismäßig häufig finden sich mehrstimmige Tropen), wird dieser besondere Schmuck den Motetten stets, den Konduktus meistens zuteil. Bei der Motette versteht sich das von selbst, ist sie ja eine dem einstimmigen Tropus parallele Abzweigung einer anderen mehrstimmigen Gattung, des Organums, einer Komposition, die über einer dem gregorianischen Choral entstammenden liturgischen Melodie eine oder mehrere Oberstimmen aufbaut. Während der Tropus den Text einer gregorianischen Melodie interpoliert und diesen neuen Text, ein- oder mehrstimmig, mit der alten Melodie vereint, tropiert die Motette zwar auch den liturgischen Text, benutzt für den Tropus aber nur die frei komponierte Oberstimme des ursprünglichen Stückes, während sie in der liturgischen Unterstimme, dem „Tenor", den nichttropierten Text beibehält, der dann also mit dem Tropus gleichzeitig erklingt. In einem späteren Stadium steht der Motettentext nur noch lose mit dem sich meist auf wenige Worte beschränkenden Tenortext in Verbindung, und endlich verschwindet der Zusammenhang ganz. Die Entwicklung endet damit, daß weltliche Melodien als Motettentenores dienen oder dieser sogar frei geschaffen wird und eine Phantasiebezeichnung erhält, die oft quasi tropisch dem Motettentext als Motto dienen kann. Diese Auflockerung der Beziehungen zwischen Tenor- und Motettentext wird dadurch beschleunigt, daß zu vielen Motettentexten Kontrafakta gebildet werden, die sich in den wenigsten Fällen an das Tenorwort anschließen, — in einer solchen Motette besteht ja dann ebenfalls keine textliche Beziehung mehr zwischen Tenor und Motetus.

Die Motette entstand zu einem Zeitpunkt aus dem Organum, an dem dieses gerade in den Kompositionen des an der Pariser Notre Dame-Kirche tätigen Perotin den Höhepunkt seiner Entwicklung erreichte. Die Schöpfungen dieser „Notre Dame-Epoche" sind uns in den „Notre Dame-Handschriften" Wolfenbüttel Helm. 628 (W_1), in der Faksimileausgabe von Baxter, London 1931, leicht erreichbar, Wolfenbüttel Helm. 1099 (W_2), Florenz Laur. pl. 29, 1 (F) und Madrid (olim) BN Hh 167 (Ma) überliefert. Die Anordnung dieser Handschriften ist systematisch, auf die Organa folgen Konduktus (und, wenn vorhanden, Tropen) und Motetten, nach der Stimmenzahl geordnet. Da in dieser Zeit eine dreistimmige Motette in beiden Oberstimmen den Tropustext führt, ist dieser Oberbau von einem Konduktus ohne weiteres nicht zu unterscheiden, und da man bei den Motetten den Oberbau für

sich schreibt und den ja anders textierten Tenor daran anschließt, erklärt es sich leicht, daß man Konduktus und Motetten zusammen, oft sogar durcheinander, notierte, ebenso, daß man in späterer Zeit, die der genügenden Einsicht entbehrte, den Tenor häufig vergaß und so aus einer Motette scheinbar einen Konduktus machte. Das gegenseitige Verhältnis dieser Handschriften ist das ebenso wichtige wie schwierige Hauptproblem der musikalischen Philologie dieser Zeit, das Fr. Ludwig in seinem Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. 1, Abt. 1, Halle 1910 (im folgenden mit LR abgekürzt), weitgehend gelöst hat. Die stilistische Untersuchung der Organa, die in den Notre Dame-Handschriften in verschiedenen Entwicklungsstufen erscheinen, ergab ihm die Reihenfolge W_1, F, W_2. Da Ma zweistimmige Organa nicht überliefert, läßt sich sein Standort durch diese Methode nicht ermitteln. Hier hat daher die Untersuchung des Motettenrepertoires einzusetzen.

Die Handschrift W_2 nun ist dadurch gekennzeichnet, daß sie Motetten überliefert, deren Quellen nicht in Notre Dame-Organa, sondern in solchen der Handschrift Paris BN f. lat. 15139 (St. V) zu suchen sind. St. V schiebt sich daher vor W_2 ein, und zwar nach Ludwig hinter F, da dieses noch keine St. V-Motetten überliefert. Die Stellung von Ma ist am schwierigsten festzulegen. Ludwig kam (LR, S. 137f.) zu folgendem Ergebnis. Ma ist bestimmt hinter F einzuschalten, da es als Motetus der Motette Et gaudebit ein späteres Kontrafaktum O quam sancta überliefert, während F wohl den ursprünglichen Text Velut stelle besitzt. Daß Ma vor W_2 stehen muß, ergibt sich daraus, daß es die Reduktion der dreistimmigen Motetten und Konduktus noch nicht so konsequent durchführt wie W_2. Gehört Ma nun zur ersten, noch eng mit dem Notre Dame-Kreis verbundenen Gruppe W_1, F, oder in die Nachbarschaft der jüngeren, schon aus anderen Zentren stammende Motetten überliefernden Handschrift W_2? Da das Repertoire die engsten Beziehungen zu W_1 und F aufweist, entschied sich Ludwig für die erste Möglichkeit. Dieser Schluß gründet sich aber nur auf die ersten Lagen der Handschrift. Von der letzten Lage der Handschrift waren Ludwig nur wenige Motetten lesbar, nicht einmal die genaue Zahl der Stücke konnte er festlegen. Schon Aubry (Sammelbände der IMG VIII, 335) konnte diese Aufgabe nicht lösen — Dreves (Anal. Hymn. 20/21) hatte sogar ganz auf die Bearbeitung eines Teils der Handschrift verzichtet. Die Ursache ist darin zu suchen, daß diese Lage teilweise so zerrieben ist, daß von ganzen Motetten nur noch wenige Noten und Silben übrig geblieben sind. Immerhin ist der Zustand der letzten Lage der Handschrift nicht so hoffnungslos, daß das für unsere Frage Wichtige nicht herausgelesen werden könnte, ja es wird sich sogar zeigen, daß wir keinen Verlust an Stücken zu beklagen haben, da die größtenteils unleserlichen Motetten sich in anderen Handschriften nachweisen lassen. Insbesondere tauchte inzwischen in Spanien die Handschrift Huelgas (Hu) auf, die in ihrem umfangreichen Inhalt auch das Notre Dame-Repertoire besonders berücksichtigt und einige in Ma singuläre, allerdings meist gerade besser lesbare Kompositionen zum zweiten Male überliefert. In der Faksimileausgabe mit Übertragung und Einleitungsband von H. Anglès ist diese Handschrift allgemein zugänglich.

Ich beschreibe nun zunächst die letzte Lage von Ma, und zwar gehe ich auf

das neu von mir Entdeckte genauer ein, um dann später die sich daraus für die Beurteilung der ganzen Handschrift ergebenden Folgerungen zu ziehen. Die Lage beginnt mit fol. 133. Der größere Teil dieser Seite wird noch von dem Triplum Ypocrite der Motette Et gaudebit eingenommen. Der dazugehörige Motetus O quam sancta fängt schon vorher fol. 132 oben an. Seine zweite Hälfte Spes unica beginnt mit neuer (allerdings nicht eingetragener) Initiale. Das auf fol. 132ᵛ beginnende Triplum endet fol. 133 schon mit dem Schluß der ersten Hälfte. Sodann ist Platz für den nicht eingetragenen Tenor der Motette freigeblieben. Der zweite Teil des Triplums fehlt also, was bisher noch nicht bemerkt wurde. Zeile 7 beginnt der Motetus Veni vena venie, der in der Mitte von fol. 133ᵛ abschließt. Das Ende dieser und der nächsten Zeile ist mit dreitönigen Ligaturen bedeckt, dem Tenor der Motette. Diese ist auch in Hu überliefert, wo Anglès bereits bemerkte, daß es sich um die Motette Et in fines handelt, die mit anderen Texten mehrfach überliefert ist und die auf ein St. V-Melisma zurückgeht. Dem nächsten Motetus Honor triumphantis folgt wieder sein Tenor am Ende der ersten und zweiten Zeile von fol. 134. Am Beginn der zweiten Zeile ist Platz für eine Initiale freigelassen, als drittes Wort liest man mit Mühe „omnium“. Während vom Text nur wenige Worte erhalten geblieben sind, ist die Melodie ungefähr zur Hälfte erkennbar. Es ist die auch sonst überlieferte Motette Gaude chorus omnium, für die eine Quelle noch nicht bekannt ist. Der Tenor Angelus ist in der achten und einer nachgetragenen neunten Zeile noch in Bruchstücken erkennbar. Diese neunte Zeile ist noch auf mehreren Seiten der letzten Lage nachgezogen, häufig aber nicht benutzt worden. Da von der achten Zeile nur ein Drittel für den Tenor hinter dem Motetus freigeblieben ist, hat der Schreiber des Textes für die Fortsetzung des Tenors die erste Zeile der nächsten Seite freigelassen. Der Schreiber der Noten dagegen hat das nicht bemerkt und wollte noch auf fol. 134 mit dem Tenor fertig werden, so schrieb er ihn in der neunten Zeile zu Ende, die er sich also wohl eigens deshalb nachträglich gezogen hat. Infolgedessen ist die erste Zeile von fol. 134ᵛ leer geblieben. Der nächste Motetus beginnt also erst in der zweiten Zeile, wieder nach freiem Platz für die Initiale. Es ist der Text O felix puerpera, der auch in München clm 16444 (Mü B) erhalten ist, vgl. die vorsichtige Bemerkung Ludwigs AfM V, S.193. Der größte Teil der sechsten Zeile wird von dem Tenor der Motette eingenommen. Er ließ sich als Tenor In seculum identifizieren. Der nächste Motetus, mit patrum beginnend und mit patribus endend, fängt in der achten Zeile an; wieder ist die Initiale nicht eingetragen worden. Der Tenor folgt am Ende der dritten und vierten Zeile von fol. 135; die erste Hälfte der vierten Zeile ist, wie üblich, schon für den Anfang des nächsten Motetus benutzt. Sollte es sich um eine tropierende Motette handeln, so wird man sofort an den Tenor Patribus denken. Diese Vermutung bewahrheitet sich auch. Der Tenor steht F fol. 121ᵛ. Das dortige Melisma ist, wie schon Anglès erkannte, die Quelle der auch in Hu stehenden Motette. Der nächste Text Divinarum scripturarum mit dem Ende Filia steht wieder tropierend über dem folgenden Tenor Filia. Ein Rest blieb hinter dem in der achten Zeile schließenden Motetus frei. Der Tenor steht erst in der neunten Zeile. Für ihn ist wieder in der ersten Zeile der nächsten Seite fol. 135ᵛ ein Stück freigelassen, dieses Mal allerdings, vielleicht um den Zusammenhang mit

der vorigen Seite stärker anzudeuten, ganz unregelmäßig nicht die zweite, sondern die erste Hälfte. In der zweiten Hälfte beginnt daher der nächste Motetus. Fol.135v bietet besondere Schwierigkeiten. Hier hat fol. 136 abgekleckst, dazu ist die obere Hälfte der Seite abgerieben. Daher übersah selbst Ludwig die hier neu beginnende Motette, ebenso wie schon vorher Gaude chorus und vier weitere Tenores. Da aber der Schluß der Motette einigermaßen zu lesen ist, das Schlußwort ist mulierum, so gelang auch hier die Identifizierung. Der ebenfalls lesbare Tenor läßt sich bald als Tenor Mulierum bestimmen. Die Motette selbst, Mulier misterio, steht auch in Hu. Anglès wies schon nach, daß sie auf ein Notre Dame-Organum zurückgeht. Für den Tenor der Motette ließ der Schreiber des Textes die zweiten Hälften der siebenten und achten Zeile frei. Der Notator benutzte dagegen die noch frei gebliebene erste Hälfte der ersten Zeile vor dem Motetus mit und verwandte sie für die erste der beiden sich nur durch die Schlußnote unterscheidenden Durchführungen des Tenors. Die zweite Hälfte der zweiten Durchführung schrieb er hinter den Motetus in die siebente Zeile, der freie Platz in der achten Zeile blieb unbenutzt. Offenbar hatte er den ihm verbleibenden freien Raum falsch beurteilt. Die erste Hälfte der zweiten Durchführung fehlt also — sie unterscheidet sich ja auch nicht von der der ersten, kann also auch einmal fehlen, wenn man über den Aufbau des Motetus orientiert ist. Doch hat der Schreiber dies wohl kaum erwogen, wie es in anderen Handschriften tatsächlich vorkommt. So wird in dieser Motette der Motetus in höchst merkwürdiger Weise durch seinen Tenor umrahmt. Noch an einer anderen Stelle der Handschrift findet sich eine verwandte Unregelmäßigkeit. Am Ende von fol. 103v steht bisher unbemerkt der Tenor zur erst auf fol. 104 beginnenden Motette Et florebit, hier deshalb, weil der Schreiber des Textes hinter dem Motetus keinen Platz freigelassen hatte. Aus dieser Ursache mag sich wohl noch öfter die mangelhafte Tenoraufzeichnung der Handschrift Ma erklären. Die folgende Motette Doceas hac die identifizierte Ludwig bereits im Repertorium. Ihr Tenor folgt in der achten Zeile und in der ersten Zeile der folgenden Seite fol. 136v, die also dieses Mal richtig ausgenutzt worden ist. Der nächsten Motette Dominus glorie folgt ihr Tenor, und zwar, wie sich herausstellte, Domino quoniam. Die Motette Omnipotens fecit grandia steht auch in Hu. Die Herkunft ihres Tenors konnte ich noch nicht ermitteln. Die nächstfolgende Motette Joanne yelisabet baut sich über einem Tenor auf, der sich, nicht allzu verwunderlich, als Johanne enthüllt. Die nächste Motette Ovibus pastoris, mit ovibus suis schließend, legt einen Tenor ovibus o. ä. nahe. Ich konnte ihn mit dem Text pro ovibus im Alleluya Surrexit pastor bonus (vgl. das Graduale von Yrieix in der Ausgabe der Paléographie musicale, S. 164) nachweisen. Die deutsche Fassung dieses Alleluya, etwa in der Überlieferung des Thomasgraduale, S. 126, weicht von dieser französischen vollkommen ab. Wichtig ist für uns die Tatsache, daß dieses Stück im Notre Dame-Kreis keine mehrstimmige Komposition erfahren hat. Die Identifizierung des Tenors der letzten Motette, Ave gloriosa, gelang mir noch nicht. Er steht nicht auf dem auf fol. 138 für ihn bestimmten Platz nach dem Motetus, sondern in Zeile 9 und einer kurzen zehnten Zeile auf fol. 137v. Daß diese noch nicht nachgewiesenen Notenzeilen auch tatsächlich die Tenores der zugehörigen Moteti sind, kann eine Übertragung leicht zeigen, vgl. etwa die Motette Ave gloriosa im Anhang.

Ich stelle diese Ergebnisse nun in der Anordnung des LR als Ergänzung zu ihm zusammen, wobei ich das an anderen Stellen auf unsere Motetten Bezügliche hier unter Angabe der betreffenden Seitenzahl einfüge. Text- und Musikedition gebe ich dagegen nicht an, da alle in Hu stehenden Motetten von Anglès sogar teilweise mit ihren Kontrafakten und Quellen herausgegeben sind, die übrigen aber noch unediert sind und von mir deshalb im Anhang übertragen werden.

6. Abteilung fol. 123—142.
2. Lage fol. 133—142.

18. fol. 133 [952] [V]eni vena venie. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Et in fines oder Et super (aus M 66): I. 3li||, II. 3li|, III. 3li 3li . . .
Qu. St.V Nr. 25. — = Mü B Nr. 13; 3st. Hu Nr. 86; identisch [546] Verbum pater genuit W_2 2,72, Mü B Nr. 12, [544] Amor qi tant W_2 4, 23, mit Tr. [545] Desconfortez Mo 5,124.

19. fol. 133v [953] [H]onor triumphantis. T. unbezeichnet: I. 3li|, II. 3li2li|si|.
= 3st. Hu Nr. 94.

19a. fol. 134 [266] [G]aude chorus. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Angelus (aus M 20) : 3li|.
= (vgl. LR, S. 221) Ars B Nr. 9, Hu Nr. 85; mit Tr. [265] Povre Mo 3,39, Ba Nr. 36; mit Tr. [267] Gaude Doc. VI (Hist.); mit unbekanntem Tr. Bes Nr. 4; Theoretikerzitate.
identisch [263] S'aucuns W_2 4,89, N Nr. 15; mit Tr. [264] J'ai si Mo 5, 128; mit Tr. [265] Cl Nr. 87/88.

20. fol. 134 [954] [O] felix puerpera. T. unbezeichnet, zu ergänzen: (In) seculum (aus M 13) :3li|2si|.
= (vgl. AfM V, S. 193) Mü B Nr. 11.

21. fol. 134v [910] [P]atrum sub imperio. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Patri(bus) (aus M 30): 3li 2li 2li|.
Qu. Patribus Nr. 1, F fol 121v. — = 3st. Hu Nr. 95.

22. fol. 135 [911] [D]ivinarum scripturarum. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Filia (aus M 37): 3li|.
= Hu Nr. 115.

22a. fol. 135v [911a] [M]ulier misterio. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Mulie(rum) (aus M 29): I. 3li|, II. 3li|.
Qu. Mulierum Nr. 3, F Nr. 146. —= Hu Nr. 88.

23. fol. 135v [334] Doceas hac die. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Doce(bit) (aus M 26): I. 3li|, II. 2si|3li|.
Qu. (vgl. LR, S. 137) Docebit Nr. 1 W_1 Nr. 26, F fol. 118v, W_2 fol. 75. —= F 2, 3; W_2 2, 26.

24. fol. 136v [912] [D]ominus glorie. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Domino quoni(am) (aus M 13): 2si|3li|.

25. fol. 136v [913] Omnipotens fecit grandia. T. unbezeichnet: a) I. 3li|, II. 4si|; b) 3li|2si|.
= Hu Nr. 116.

26. fol. 137 [914] [J]oanne yelisabet. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Johan(ne) (aus M 29): 2si|3li|.

27. fol. 137 [915] [O]vibus pastoris. T. unbezeichnet, zu ergänzen: Pro ovibus aus dem All. Surrexit pastor bonus: 3li|, dann 2si 3li|.

28. fol. 137v [916] [A]ve gloriosa plena gratie fons misericordie. T. unbezeichnet: 3li|si|.

29., 30. s. LR, S. 137.

Nachdem die Feststellung des Inhalts der letzten Lage von Ma gelungen ist, läßt sich nun leicht ein Bild von der Stellung dieser Handschrift gewinnen, das geeignet ist, die sich nur auf die Kenntnis der übrigen Faszikel gründenden Ergebnisse zu berichtigen. Lediglich die beiden Motetten Patrum und Doceas gehen auf ein Notre Dame-Organum zurück. Beide Male steht ihre Quelle im Magnus Liber in der Fassung F, die Motette Doceas auch in W_2. Diese Motette begegnet außerdem auch im ersten Klausulefaszikel von W_1. Erst der Klausulesammlung von F gehört die Motette Mulier misterio an. Dies sind die einzigen Motetten, deren Ursprung sicher in Notre Dame-Kompositionen liegt. Möglicherweise geht auch noch die eine oder andere Motette auf eine uns heute noch unbekannte Notre Dame-Klausula zurück. Eine zweite Entwicklungsstufe bezeichnet die Motette Gaude chorus. Sie baut sich über einem Notre Dame-Tenor auf, doch existiert keine Klausula, die dem Motetus zugrunde liegt, dieser scheint vielmehr frei geschaffen zu sein. Die Entscheidung über die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Handschrift Ma gibt die Motette Veni vena venie. Sie entstammt einer St.V-Klausula, und zwar, was besonders ins Gewicht fällt, einer ganz betont fortschrittlichen Klausula. Zur Erläuterung dieser Feststellung mögen folgende Bemerkungen dienen. Notre Dame-Tenores setzen sich gewöhnlich aus Gliedern zusammen, die in einfacher Weise rhythmisiert sind. So benutzt etwa der Tenor der Motette Doceas hac die (vgl. den Anhang) in seiner ersten Durchführung den Rhythmus 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. ▬. |, während die Glieder der zweiten Durchführung zweiteilig aufgebaut sind: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. ▬. | 𝅝. | 𝅗𝅥. ▬. |. Die nächste Entwicklungsstufe der Notre Dame-Motetten benutzt nicht so sehr diese „augmentierten" Rhythmen, sondern vor allem den einfachen ersten und zweiten Modus. In dieser fortgeschrittenen Weise ist etwa die Motette Dominus (vgl. Anhang) komponiert. Jedes Tenorglied ist zweiteilig: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝄽 | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝄽 |. Hier setzt nun die Entwicklung der St. V-Motetten ein. Gruppen wie ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝄽 𝄽 ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝄽 𝄽, oder 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. ▬. | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝄽 | mögen den Fortschritt verdeutlichen. Das Wesentliche dieser Beispiele ist die Tatsache, daß beide Teile der Gruppe ungleich lang sind, sich also nicht mehr das Gleichgewicht halten, wie es in den vorigen Beispielen der Fall war. Während das zweite Beispiel aber wenigstens noch in den Takt paßt, beginnen die Gruppen des ersten Beispiels abwechselnd voll- und halbtaktig, da die Glieder je eine Ausdehnung von zwei und einem halben Takt besitzen. Die Motette Veni vena venie benutzt zwar keine solchen zweiteiligen Glieder, besitzt dafür aber zwei desto auffallendere Merkwürdigkeiten: Erstens verwendet sie drei (!) Tenordurchführungen in sich steigerndem Tempo, die erste 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. ▬. |, die zweite 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝄽 |, die dritte in durchlaufenden Vierteln, zweitens stellt der Rhythmus dieser dritten Durchführung einen Temporekord dar, der außerdem nur noch in dem genau so aufgebauten Tenor der St.V-Motette Douce Dame erreicht wird. Der Tenor der Motette Veni vena venie ist für uns noch in einer anderen Hinsicht besonders aufschlußreich. Er wird im Magnus Liber gar nicht benutzt, ja die eine Bezeichnung Et in fines ist noch nicht einmal nachgewiesen, während wenigstens

die andere Et super identifiziert ist, vgl. LR, S. 150. Auch die Motette Ovibus pastoris ist über einen solchen, nicht in den Notre Dame-Kompositionen benutzten Tenor komponiert. Ebenso stammen, soviel ich sehe, die Tenores der Motetten Honor triumphantis, Omnipotens fecit grandia und Ave gloriosa, die ich bisher noch nicht nachweisen konnte, nicht aus dem Magnus Liber. Somit sind 5 der 32 noch von Ma vorhandenen Motetten, also fast $16\,^0/_0$, über nicht aus dem Notre Dame-Kreis stammende Tenores komponiert. Auch die am Anfang der Handschrift stehende, von Ludwig nicht in das Hauptkorpus einbezogene Motette De gravi semineo baut sich über einem solchen Tenor, In corde, auf. Da aber ein größerer Verlust an in der Mitte der Handschrift stehenden Notre Dame-Motetten wahrscheinlich ist, darf man mit dieser Prozentzahl nicht allzuviel beweisen wollen. Immerhin sei als Vergleich angeführt, daß die Tenores von nicht ganz $9\,^0/_0$ aller in W_2 überlieferten Motetten nicht aus dem Magnus Liber stammen. Dieses Ergebnis, daß ein so hoher Prozentsatz von in Ma enthaltenen Tenores nicht aus dem Notre Dame-Repertoire hervorgegangen ist, genügt allein schon zur Charakterisierung der Handschrift Ma. Eine stilistische Untersuchung dieser Tenores erweist aber auch noch darüber hinaus, daß Ma Fortschritte der St.V-Epoche verwendet, daß hier also eines der unbekannten Zentren gefunden ist, die von Einfluß auf die vorliegenden Motetten gewesen sind. So besteht der Tenor der Motette Honor triumphantis aus zwei Durchführungen, deren zweite eine typische zweiteilig-unsymmetrische St.V-Gliederung benutzt: 3li 2li | si |. Der Tenor der Motette Omnipotens fecit grandia ist in zwei ungleiche Partien zerlegt, deren erste aus zwei Durchführungen besteht, ein ganz unregelmäßiger Tenoraufbau. Die Motette Ave gloriosa steht über einem Tenor, der sich aus zweiteiligen, sich nicht in den Takt fügenden Gliedern 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝄽 | 𝅗𝅥 𝄽 zusammensetzt. Dieser Tenorrhythmus kommt allerdings auch schon in den späteren Klausulefaszikeln von F seltener vor, jedoch nicht in dem zentralen Korpus, aus dem die meisten Notre Dame-Motetten hervorgingen. Die Motette Ovibus pastoris (vgl. den Anhang) baut sich auf einem einfachen Tenor der älteren Notre Dame-Technik auf. Doch deuten die häufigen Sextenzusammenklänge, die Vorhalte zu Oktave bzw. Quinte sind, auf eine spätere Entwicklungsstufe. Auf die aus St.V selbst stammende Motette Veni vena venie endlich ist schon eingegangen worden. Eine eingehende stilistische Untersuchung der übrigen Motetten will ich hier nicht vornehmen, da aus dem Gesagten bereits deutlich genug hervorgeht, daß Ma ein Entwicklungsstadium der Motettengeschichte darstellt, das auf der Notre Dame-Epoche aufbauend doch schon die Errungenschaften der St.V-Klausule stark verwendet.

Die bisher noch unveröffentlichten Motetten des letzten Faszikels seien im Folgenden mitgeteilt. Einige Bemerkungen über den Grad der Sicherheit der Übertragungen mögen vorausgehen. Nur für die Motette Doceas hac die liegt die Notre Dame-Klausula vor, aus der sie entstanden ist. Die Übertragung dieses Stückes kann daher als sicher gelten. Bei den übrigen Motetten ist die Richtigkeit der Übertragung nicht mit absoluter Sicherheit zu behaupten. Doch geben die meisten von ihnen immerhin so gute Ergebnisse, daß sich wohl nicht mehr allzuviel ändern dürfte, wenn einmal eine modale oder mensurale Fassung der einen oder

andern Motette auftauchen sollte. Lediglich die Motette Ovibus pastoris bereitete große Schwierigkeiten, insbesondere da der Anfang des Tenors ergänzt werden mußte.

Die von mir verwandten Abkürzungen erklären sich leicht: ⌒ bezeichnet Ligaturen, ⌐ die Rauten der Konjunkturen, aber nicht die ihnen oft vorausgehende Simplex, ' einen Strich, der keine Pausenbedeutung hat, z. B. einen Silbenstrich o. ä., [ ] schließt in der Handschrift Fehlendes, von mir Ergänztes ein, ⌈ ⌉ über dem Notensystem dagegen heute unleserliche Stellen der Handschrift.

Die Ausgabe ist keine kritische, sondern, da uns ja hier nur Ma interessierte, eine, wenn man so will, „diplomatische". Es werden also stets die Lesarten von Ma gegeben, auch dort, wo aus anderen Quellen bessere Lesarten vorliegen. Auf diese gehe ich im Revisionsbericht ein.

Nr. 20 ergibt gute Zusammenklänge mit Ausnahme des in Ma ziemlich unleserlichen, in Mü B, wie es scheint, verdorbenen Taktes 15.

Nr. 23 stimmt im allgemeinen mit der Klausula überein. Hier und in Nr. 27 schreibt Ma, wie auch in den schon vorhergehenden Faszikeln der Handschrift, für Longapausen einen doppelten Pausenstrich, für Brevispausen den gewöhnlichen einfachen Pausenstrich. In Takt 12 haben sowohl die Klausula wie auch die Motette in den anderen Überlieferungen *d* statt *e*. Takt 51 beginnt Ma mit einem dritten unde, das ebenso wie die folgenden Silben genau unter den Noten steht, so daß vor Schluß der Zeile eine Notenlücke kommt. Als Beispiel für den Wert der Lesart Ma möge erwähnt werden, daß W_2 in Takt 51 mee (!) statt anime liest.
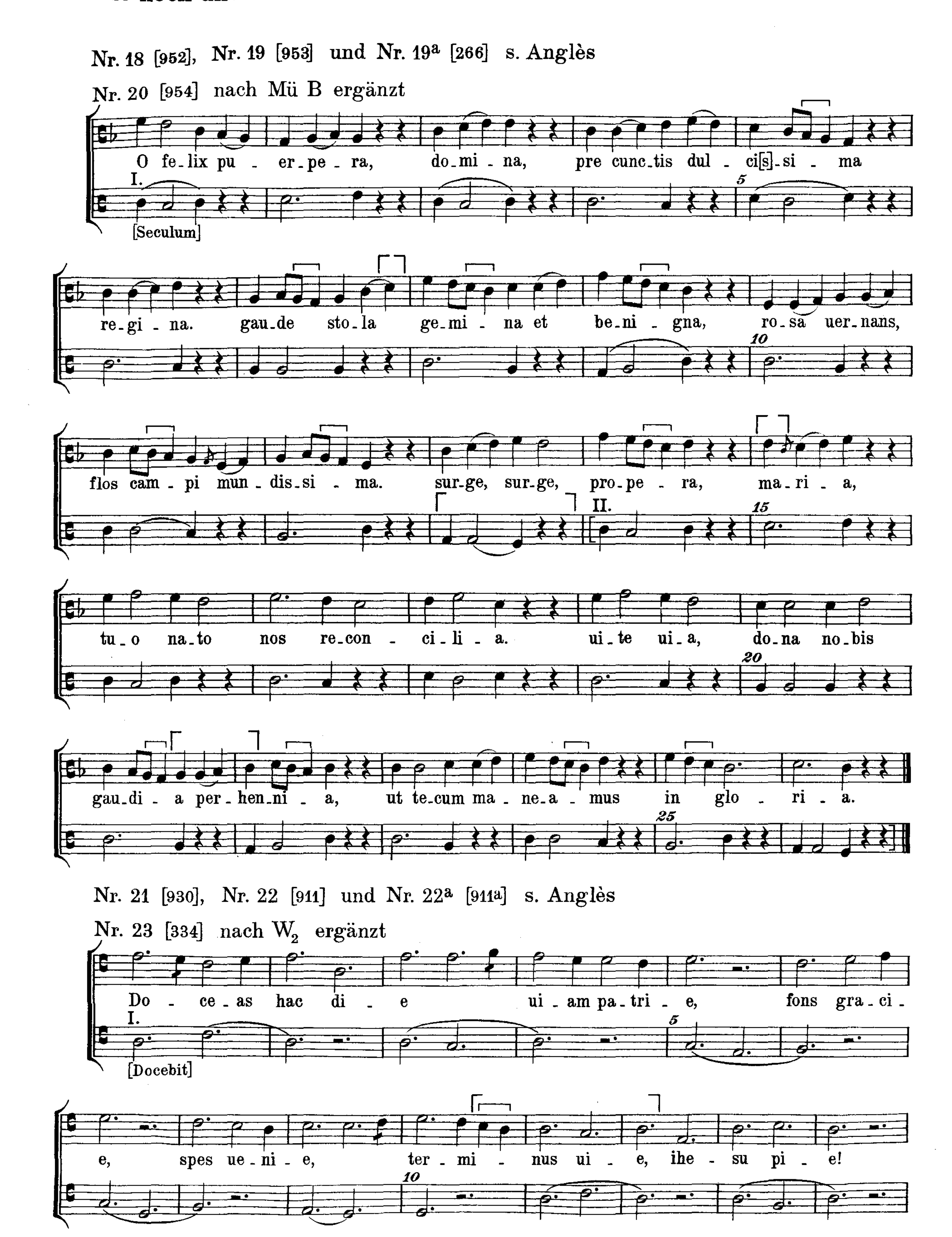
Nr. 24 hat, offenbar irrig, Takt 5 mortem statt morte, Takt 18 im Tenor hinter *d* eine überflüssige Pause. Takt 20/21 sind jedenfalls auf die Hälfte zu kürzen, so daß sich im Tenor derselbe Rhythmus wie Takt 18 ergibt. Doch ließ ich diese ausgeschriebene Dehnung stehen, da die Lesart Ma ein mittelalterliches Schlußritardando sehr einleuchtend vor Augen führt.
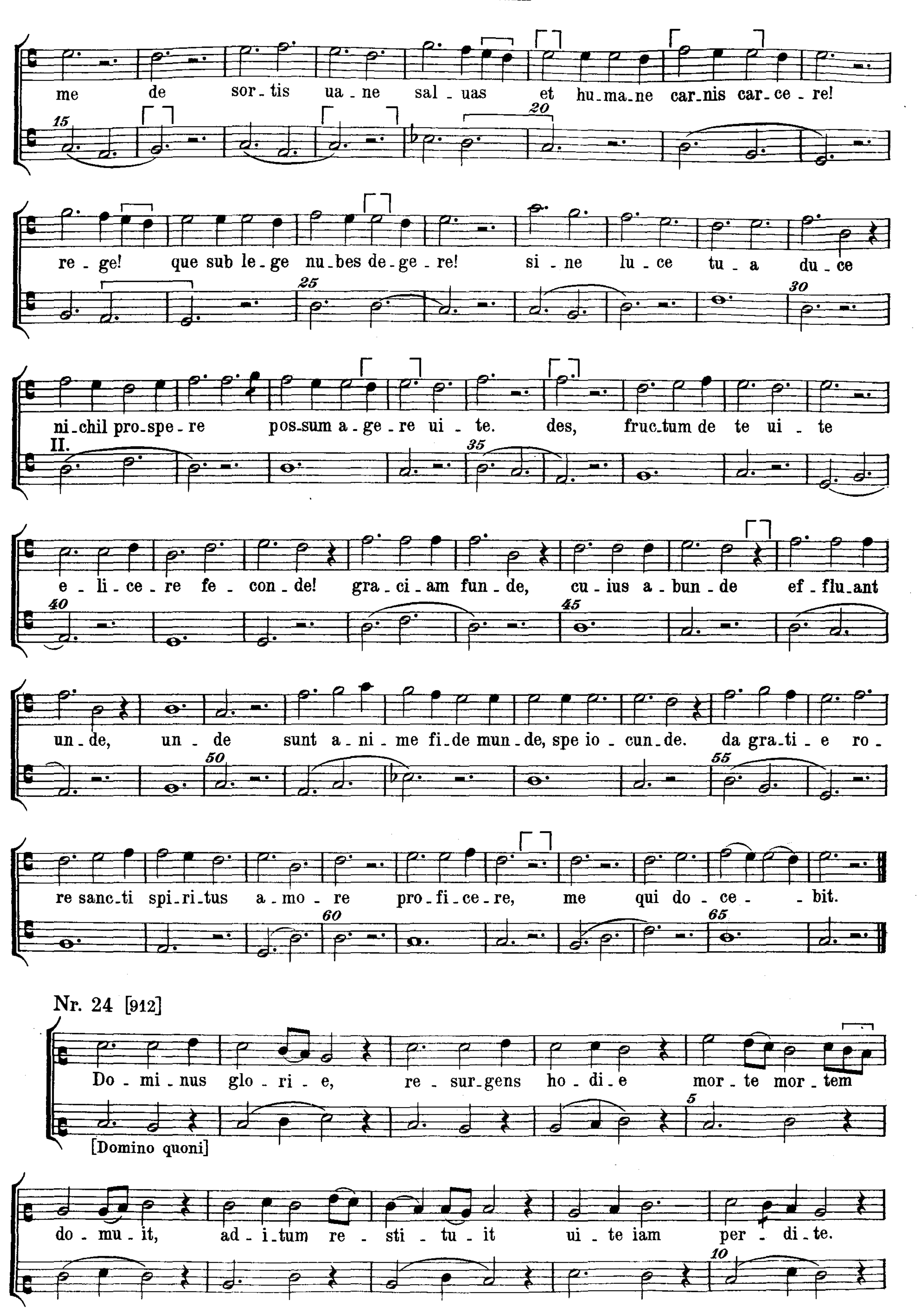
Nr. 26 ist bis auf den beinahe unleserlichen Takt 8 gut erhalten. Diese Motette benutzt mehrmals keinen Pausenwert besitzende Striche zur Kennzeichnung der Zeilenenden. Im Tenor steht in Takt 18 ein Silbenstrich zur Trennung der Silben han und ne, im Einklang mit dem Motetus. Auch die mit der Motette nicht verwandte Klausula W_1 Nr. 33 setzt hier die Silbe ne. Andere Handschriften dagegen setzen diese Silbe richtig erst auf die in der Motette nicht mehr benutzte nächste Note (ebenfalls *d*) des Tenors.
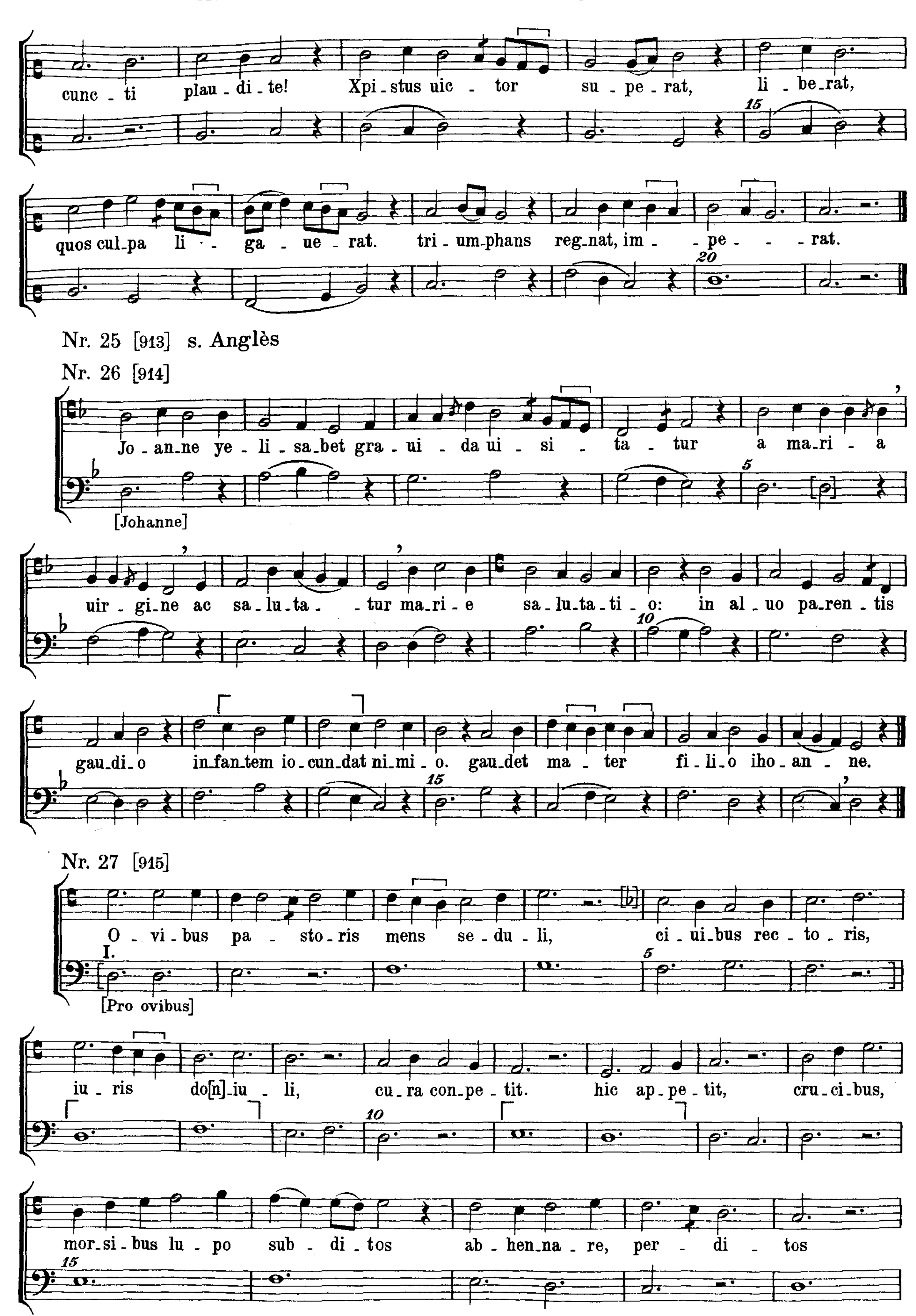
Nr. 27 ist von den hier übertragenen Motetten die am schlechtesten lesbare. Der Anfang des Tenors fehlt, er ist nach dem Graduale von Yrieix und der zweiten Tenordurchführung ergänzt. Die Tenorglieder sind wohl zweiteilig: je nach der zweiten Maxima ist eine Longapause zu ergänzen. Darauf deutet auch schon der, wie er hier steht, unregelmäßige Anfang. Auf diese Weise kommt auch die „Pausenüberbrückungstechnik" der Takte 9—14 zur rechten Geltung. Die Übertragung des Tenors im augmentierten Modus ist durch eine in Takt 4 des Motetus stehende Doppelpause gesichert.

Nr. 28 bot keine Schwierigkeiten. In Takt 24 hat Ma scimus statt simus, wohl ein Schreibfehler.

Die noch unveröffentlichten Motetten des letzten Faszikels von Ma




me de sor_tis ua_ne sal_uas et hu_ma_ne car_nis car_ce_re!
15
20
re_ge! que sub le_ge nu_bes de_ge_re! si_ne lu_ce tu_a du_ce
25
30
ni_chil pro_spe_re pos_sum a_ge_re ui_te. des, fruc_tum de te ui_te
II.
35
e_li_ce_re fe_con_de! gra_ci_am fun_de, cu_ius a_bun_de ef_flu_ant
40
45
un_de, un_de sunt a_ni_me fi_de mun_de, spe io_cun_de. da gra_ti_e ro_
50
55
re sanc_ti spi_ri_tus a_mo_re pro_fi_ce_re, me qui do_ce_ _bit.
60
65
Nr. 24 [912]
Do_mi_nus glo_ri_e, re_sur_gens ho_di_e mor_te mor_tem
5
[Domino quoni]
do_mu_it, ad_i_tum re_sti_tu_it ui_te iam per_di_te.
10


cunc - ti plau - di - te! Xpi - stus uic - tor su - pe - rat, li - be - rat,
15
quos cul - pa li - - ga - ue - rat. tri - um - phans reg - nat, im - - pe - - - rat.
20
Nr. 25 [913] s. Anglès
Nr. 26 [914]
Jo - an - ne ye - li - sa - bet gra - ui - da ui - si - ta - tur a ma - ri - a
[Johanne]
5
uir - gi - ne ac sa - lu - ta - - tur ma - ri - e sa - lu - ta - ti - o: in al - uo pa - ren - tis
10
gau - di - o in - fan - tem io - cun - dat ni - mi - o. gau - det ma - ter fi - li - o iho - an - ne.
15
Nr. 27 [915]
O - vi - bus pa - sto - ris mens se - du - li, ci - ui - bus rec - to - ris,
I.
[Pro ovibus]
5
iu - ris do[n] - iu - li, cu - ra con - pe - tit. hic ap - pe - tit, cru - ci - bus,
10
mor - si - bus lu - po sub - di - tos ab - hen - na - re, per - di - tos
15



ue_sti_ga_re ar_den_ter. ac nunc mer_ce_na_ri_i, fruc_tus, non of_

II.

fi_ci_i a_ui_di, in_pu_den_ter pe_ri_cla fu_gi_

unt. in_arc_tis def_fi_ci_unt o_ui_bus su_is.

Nr. 28 [916]

A_ve, glo_ri_o_sa ma_ter gra_ti_e, fons mi_se_ri_cor_di_e!

au_di, que de_um pa_ris ex_pers ma_ris, pre_ces no_stras, stel_la ma_

ris, uir_go, pa_tris ma_ter et fi_li_a! o pi_a pec_ca_

to_rum ue_ni_a, an_ge_lo_rum lu_men et glo_ri_a, sis no_

bis por_ta sa_lu_tis et ui_a, sic ut si_mus ro_rum ci_ues, o ma_ri_a!

Gesänge aus Uganda

Ein Beitrag zur musikalischen Formbildung im Wechselgesang

Von Marius Schneider, Berlin

Die vorliegende Arbeit beruht auf der Übertragung und der Analyse einer Reihe von Phonogrammen, die Hw. Pater J. P. Crazzolara[1] vom Dezember 1933 bis März 1934 im katholischen Missionsgebiet des westlichen British Uganda (Ostafrika) aufgenommen hat. Da diese Sammlung ebenso wie der dazugehörige Aufnahmebericht mit besonderer Sorgfalt gemacht ist und Lieder verschiedenster Gattung — systematisch gesammelt und frei von jeglicher europäischer Beeinflussung — umfaßt, so hält es der Verfasser (angesichts der vielen unsystematischen phonographischen Sammlungen mit unzureichendem Aufnahmebericht) für notwendig, hier nicht nur eine Materialauslese zu geben, sondern sämtliche Übertragungen vorzulegen.

Die gesamten Aufnahmen wurden bei den Atchuli (Acooli) gemacht, einer Untergruppe der nilotischen Neger, die östlich vom oberen Nilgebiet und nördlich vom Albertsee wohnen. Die Atchuli stehen also an dem Schnittpunkt der drei Hauptgruppen der afrikanischen Bevölkerung, der Sudangruppe im Nordwesten, der Bantu im Süden und der Hamiten im Norden und Osten. Innerhalb des Atchuli-Gebietes wurden in mehreren Landschaften verschiedene Liedtypen und Sängergruppen (Sologesänge enthält die Sammlung nicht) aufgenommen. Die Beispiele 1, 3, 6—9, 14—20, 23, 27, 29, 30, 37, 40, 41, 45, 48, 54, 66, 74, 75 stammen von Leuten aus Payiira, die Beispiele 2 (?), 26 (?), 33, 35, 36, 38, 39 (?), 49, 51—53, 57, 65, 69, 71 aus Atyak, die Beispiele 4, 10, 11, 21, 72 aus Pabo, die Beispiele 12, 24, 28, 42—44, 62—64, 67, 68, 76 aus Gulu, die Beispiele 31, 32, 34, 47, 58, 61 aus Puranga, die Beispiele 5, 13, 22, 25, 46, 50, 55, 59, 60, 70, 73 aus Patiko.

Die Liedarten und Sänger verteilen sich so, wie aus der umstehenden Tabelle ersichtlich ist.

Chorformen

Der Chorgesang ist im Negerafrika eine allgemein verbreitete Form des Musizierens, jedoch ist seine Stellung innerhalb der gesamten Musikkultur und die Art seiner Verwendung jeweilig verschieden. Diese Unterschiede klarzulegen verbietet der Rahmen dieser Arbeit. Sie werden an anderer Stelle (voraussichtlich in der Zeitschr. f. Ethn. 1937/38) umschrieben werden. Jedoch muß hier schon erwähnt werden, daß die Chorverwendung der Atchuli nicht nur ganz besonders eigenartig und vielfältig ist, sondern daß sie derart im Vordergrund steht, daß sie die gesamte Form des Musizierens bestimmt. Aus diesem Grunde werden die Chorformen hier an erster Stelle behandelt.

---

[1] Fellow des internationalen Instituts für afrikanische Sprachen und Kulturen.

Vom Gesichtspunkt der Bewegungsform sind im Wechselgesang von Chor und Solist zwei grundsätzliche Haltungen zu beobachten. I. Der Chor übernimmt die Bewegungsart (und im weiteren Sinne den Rhythmus) des Solisten. II. Der Chor verläuft in einer dem Solisten gegensätzlichen Bewegung. Tritt der Chor nur mehr oder weniger hemmend, aber nicht alterierend in die Bewegung des Solisten ein, so wird er als Abart der Gruppe I aufgeführt. Diesen zwei Bewegungshaltungen des Wechselgesanges entsprechen in der Melodik zwei verschiedene Formen des Aufbaues. Bei gleicher Bewegung entwickelt oder vollendet der Chor die vom Solisten begonnene Melodie, bei verschiedener Bewegung wiederholt der Chor die Melodie des Solisten in neuer Gestalt. Es liegt auf der Hand, daß diese Unterscheidung nach Bewegungsformen in erster Linie und in seinen wesentlichen Zügen nur durch unmittelbares Anhören dieser Musik erfaßt werden kann. Nichtsdestoweniger läßt sich auch schon vom Notenbild her wenigstens der Gestaltwechsel und die Rhythmusumbildung erkennen.

Liedart	Tanzart	Männer	Knaben	Frauen	Mädchen
Tanzlieder verschiedenen Inhalts	Weer Ogodo			1	2, 5, 25—27
	W. Oleng	12, 23, 24, 28	6, 9, 15, 17		14—19
	W. Oyele			4, 10, 11	13, 20, 21, 22
	W.?		9, 17		3, 7, 8
Scherzlieder	W. Oleng	29			
	W. Lieel				30?
Erotische Lieder	W. Ruut	31, 32, 34	74?	33, 35	
Totenklagen	W. Lieel	42—44		36, 38, 45	30, 37, 40, 41
	W. Ogodo				39 (46, 48)
Helden- und Kriegslieder	W. Otole			52, 54, 57	
	W. Boola	47, 58, 61		49—51, 53, 56, 59	
	W. Ogodo				55, 60
Geisterbeschwörungen	W. Yok	62, 63, 68		64, 65, 67, 69, 70, 71	
	W. Oyele				66
Juchzlieder	W. Oyele				72, 73

I. Gleiche Bewegungsformen von Chor und Solist
(Chorische Fortsetzung der Solomelodie)

A. Reiner Wechselgesang

Erste Untergruppe: Der Chor vollendet die melodische Phrase des Solisten.

a) Die einfachste Form besteht in der Übernahme des Schlusses einer solistischen Melodiephrase durch den Chor, und zwar nicht an einer Niete, sondern mitten im melodischen Fluß (Beispiel 1, 2, 36, 38, 49, 63). Einen besonderen Beweis für die enge Zusammengehörigkeit solcher Melodiestücke bietet das Beispiel 49, in dem das Doppelquartmotiv zuerst von Solo und Chor geteilt und nachher vom Solisten ganz übernommen wird.

b) Besteht eine Melodiephrase aus zwei kurzen, gleichen oder annähernd gleichen Teilen, so kann der Chor den zweiten Teil gewissermaßen als Antwort (ergänzend) in der gleichen Bewegung übernehmen. Er kann dabei die übernommene Melodiehälfte (als Antwort) transponieren (Beispiel 3) und mutieren (Beispiel 5), sequenzierend an die solistische Hälfte anfügen (Beispiel 4) oder das Ende der zweiten Melodiehälfte im Sinne einer Schlußkadenz ändern (Beispiel 62). Diese Antwortformen sind nicht mit den unter II A aufgeführten Wiederholungsformen zu verwechseln, da hier nicht eine ganze Solomelodie wiederholt wird, sondern nur eine aus zwei ähnlichen Hälften bestehende Melodie zwischen Solist und Chor aufgeteilt wird. Neben der Kürze der Melodiestücke beweisen dies auch die Beispiele 60 und 55, die sich in der Struktur sehr ähnlich sind. Die zweiteilige Melodiephrase, die im Beispiel 55 von dem Solisten allein gesungen wird, ist im Beispiel 60 zu gleichen Hälften auf Chor und Solo verteilt. (Näheres über diese Beispiele siehe unten).

c) Es liegt im Wesen des ungeschriebenen Chorgesanges, daß seine Melodieexpositionen konstanter und einfacher sind als die des Solisten. Daraus entwickelt sich ein Gegensatz zwischen solistischer und chorischer Sangesweise, den man als: schweifender Gesang — fester Gesang unterscheiden könnte. Dadurch heben sich die chorischen Melodieschlüsse in den Beispielen 10, 31, (63) erheblich vom solistischen Teil ab, obgleich sie formal und bewegungsmäßig den Sologesang ganz organisch fortsetzen und zu Ende führen. So entsteht eine Ostinato-Form. Beschließt der Chor eine Melodie dadurch, daß er das Ende des solistischen Teiles in einfachster Weise (d. h. ohne Varianten bei Wiederholungen) immer wieder aufnimmt, so hebt er sich noch stärker vom Solisten ab (Beispiel 9, 50). Das Gleiche kann auch bei transponierten Übernahmen des Schlusses geschehen. In den Beispielen 6, 12 wird die Terz- bzw. Quartstruktur des Soloschlusses in die Unterquart transponiert. Führt der Chor die Melodie überdies erst nach einer kleinen melodischen Atempause oder mit besonders plastischen Formen und Funktionen zu Ende (Beispiel 7, 8), so verstärkt sich noch der Eindruck des Ostinato-Chors, so daß schließlich ganz eigene chorische Schlußformeln (Beispiel 11, 29) und zuweilen sogar die Bewegung leicht hemmende Ostinati mit (Beispiel 32) oder ohne (Beispiel 12) eigene Modulationsformen entstehen. Der Unterschied des Ostinato von Beispiel 10 (Ostinato führt das Solomotiv zu Ende) und Beispiel 11 (stärkere Isolierung des Ostinato) ist im Notenbild nur aus seiner metrischen Stellung zum Solisten zu erkennen.

Die unter b) und c) besprochenen chorischen Fortsetzungen vereinigen sich im Beispiel 13.

d) Die selbständige Ostinato-Form kann auf Grund ihres wesenhaften Zusammenhanges mit dem solistischen Teil ihren Anfang erweitern, indem sie etwas früher einsetzt und mit dem Solisten ein Melodiestück gemeinsam singt. Das chorische Schwergewicht bleibt trotzdem im Schluß. So

bildet sich eine Ostinato-Form mit einer größeren oder kleineren Einleitung. Bringt der Chor genau dieselben Töne wie der Solist, so bleibt alles einstimmig (Beispiel 19). Bringt der Chor verwandte Töne, so bildet sich Mehrstimmigkeit (Beispiel 64). Die chorische Ostinato-Einleitung kann auch vom Solisten abgetrennt werden, aber sie bleibt trotzdem in einem engen Verhältnis zum solistischen Teil. Formale und funktionelle Eigenarten des Solosatzes werden meist auch in die Ostinato-Einleitung hereingenommen. Der Chor transponiert für die Ostinato-Einleitung in Beispiel 19 die zwei Quartenschritte des Solisten (dessen zweite Melodiephase er bei der Wiederholung übernimmt), in Beispiel 15 die gleichen formalen Erweiterungen, in den Beispielen 16 und 17 die gleichen Solostücke. Die Einleitung von Beispiel 20 ist untransponiert.

Durch diesen melodischen Parallelismus zwischen solistischer und chorischer Phrase entsteht wieder eine aus zwei gleichen kurzen Teilen gebildete Melodie, wie sie oben (b) beschrieben wurde, mit einem angefügten Ostinato-Chor. Jedoch ist dies nicht bei der Exposition, sondern nur bei der ersten (motivisch meist weiter ausgebildeten) Wiederholung des Solomotivs der Fall.

Die Ostinato-Einleitung kann auch ganz neue — vom Solisten unabhängige — Motive aufnehmen (Beispiel 14, 18, 22, 46). Entscheidend ist nur, daß sich Solo, chorische Einleitung und Ostinato zu einer geschlossenen Melodie zusammenschließen.

Unbedingt charakteristisch für diese melodische Zusammensetzung bleibt auch hier ihre Beschränkung auf die erste Wiederholung des Motivs (das Fehlen in der Exposition). Eine scheinbare Ausnahme bildet Beispiel 18. Der wahrscheinliche Anfang dieses Liedes ist aber im Notenbild gekennzeichnet. Der Grund zu dieser Umgruppierung kann erst bei der Formbehandlung gegeben werden.

Zweite Untergruppe: Der Chor setzt die Melodie des Solisten durch neue melodische Phrasen fort.

e) Je mehr sich die Einleitung der Ostinato-Form ausbaut, umso stärker heben sich Solo und Chor voneinander ab. In dem Beispiel 46 sind Solo und Chor schon so stark differenziert, daß man — wäre der Ostinato nicht vorhanden — von zwei selbständigen Melodiephrasen sprechen könnte. Im Beispiel 33 entwickelt sich aus einem responsorialen Keim (b) des Chors ein Wechsel von zwei ähnlichen, aber schon stark getrennten Melodiephrasen. Noch stärker differenziert sind Chor und Solist in den Beispielen 51 und 34. Gänzlich verschieden sind die beiden Gruppen in den Beispielen 75, 30, 48, 52 und 23. Jede ergänzende oder ostinatohafte Verbindung zum Solisten fehlt. Die zwei letzten Beispiele zeichnen sich durch die Aufnahme einer dritten Melodiephrase als Chorschluß aus. In Beispiel 52 entspricht dieser Chorschluß der solistischen Einleitung. In den Beispielen 30, 23 und 48 besteht die Schlußgruppe aus einem umgeformten Bruchteil der ersten Chorphrase. Im Beispiel 30

sind Gestaltbeziehungen zwischen Solist und Chor, die ebenso wie die Schlußgruppenfrage erst bei der Gestalt- und Texterläuterung behandelt werden können.

B. Gleichzeitige Beteiligung von Solo und Chor

Erste Untergruppe: Der Chor vollendet die melodische Phrase des Solisten.

a¹) Übernahme der Schlußtöne. Wo Chor und Solist zusammentreten, kann sich der Chor auch an der sonst für den Solisten freigehaltenen Stelle mitbeteiligen (Beispiel 38, Takt 4ff. und 53, Takt 4ff.).

a²) Das Gleiche kann auch im raschen Wechsel innerhalb eines knappen Melodieteiles geschehen (Beispiel 25, Takt 3ff.).

a³) Die gleichzeitige Beteiligung von Solo und Chor eines gleichen knappen Melodieteiles kann zum Austausch der Motive führen. Im Beispiel 39 (Takt 2 und 9) geschieht dies ohne, in Beispiel 37 (Takt 3, 6—8 und 11) mit rhythmischer Verschiebung. Das Beispiel 47 permutiert bei der Motivwiederholung die Ordnung der Stimmen (erweiterte Hoquetus-Manier).

a⁴) Der Melodieteil, der aus der chorischen Fortsetzung des Sologesanges entsteht, kann in progressiver Veränderung zwischen Solo und Chor weiterentwickelt werden (Beispiel 24).

a⁵) Die Stimmen können zunächst parallel verlaufen und sich nachher durch eine kleine zeitliche Verschiebung und gestaltmäßige Veränderung aufspalten (Beispiel 65).

b¹) In Beispiel 27 bringt der Chor teilweise eine direkte (a¹), teilweise eine transponierte (a²) Antwort. Das Beispiel 26 zeigt Chorbeantwortungen mit Überlappung der Unterstimme im Augenblick, in dem der transponierende Abgesang beginnt (Takt 4). Die starke Verwandtschaft der Antwortform mit der Satzvollendung (a) äußert sich in der Ähnlichkeit dieses Beispiels 26 mit 53. Beide Beispiele haben ähnliche tonale Strukturen und Teiltranspositionen. Beispiel 53 hat Satzvollendung vor der Antwort.

c¹(d¹) Ostinato-Formen können bei längerer Chorbeteiligung variiert und als Bordunton während des solistischen Teiles weiter gebraucht werden (Beispiel 28). Diese Form steht sowohl der Gruppe d wie auch der Gruppe a¹ sehr nahe, insofern sie dem Ostinato eine Einleitung vorausschickt bzw. den Ostinato in dem solistischen Teil fortsetzt.

II. Gegensätzliche Bewegungsformen von Chor und Solist

(Chorwiederholung der Solomelodie)

A. Reiner Wechselgesang

a) In Beispiel 67 wiederholt der Chor in anderer Bewegungsform den ersten Teil des Sologesanges, während der Solist den Abgesang selber in seiner eigenen Bewegungsform übernimmt. Im Beispiel 66 teilen sich Solist und Chor bei der Wiederholung den Satz wechselweise zu. In diesen Bei-

spielen ist der Bewegungsunterschied im Notenbild nicht sehr offensichtlich, es sei denn in einzelnen rhythmischen Umgliederungen. Tatsächlich stehen auch diese beiden Lieder durch die starke Beteiligung des Solisten der Bewegungsgleichheit verhältnismäßig nahe, wenn sie auch nicht als bewegungsgleich bezeichnet werden können.

b) In den Beispielen 72, 73, 56 findet (gewissermaßen als Antwort ?) eine Chorwiederholung des strukturellen Kernes der ersten Soloexposition statt. Im Beispiel 55 besteht dieser Kern aus den Strukturquarten des Solisten (zweite Hälfte von Takt 1).

c) Das Beispiel 68 enthält einen Ostinato. Der Grund, aus dem dieses Beispiel nicht unter I A c eingereiht wurde, kann erst bei der Formbeschreibung dieses Liedes angegeben werden.

d) Kernwiederholungen als Einleitungen zum Ostinato bringt Beispiel 21.

e) Chorische Ostinato-Formen mit und ohne Einleitungssätzen und gegensätzlicher Bewegung (Solist hart und eckig, Chor abgerundet) enthalten die Beispiele 40, 41, 42—44, 56, 58, 74, 57. Bei Beispiel 59 ist der Bewegungsgegensatz nur in beschränktem Maße vorhanden.

B. Gleichzeitige Beteiligung von Solo und Chor

a[1]) Der Chor setzt mit einer Solovollendung ein und übernimmt die Wiederholung des solistischen Teiles in äußerst freier, rein gestaltmäßiger Weise unter fast restloser Mitbeteiligung des Solisten (Beispiel 69, 70).

b[1]) Der Chor des Beispiels 60 bringt die gleiche Kernwiederholung wie bei Beispiel 55 (vgl. II A b), nur in Vereinigung mit dem Solisten und in umgekehrter Richtung.

d[1]) Ostinato und Ostinato-Einleitung finden sich bei gleichzeitiger Chorbeteiligung in den Beispielen 71, 61.

Alle diese unter II B aufgeführten chorischen Formen stehen durch die starke Teilnahme des Solisten ebenfalls der Bewegungsgleichheit nahe.

Zwei formale Gegensätze erster Ordnung trennen die beiden Bewegungsgruppen I und II. In der Bewegungsform I ergänzt und vollendet der Chor, indem er den Schluß des Solosatzes übernimmt bzw. den solistischen Melodieteil durch einen neuen Melodieteil fortführt. Dies scheint der Wesenskern dieser Chorpraxis zu sein. P. Crazzolara berichtet, daß der Vorsänger *Lacak*, der Chor *Logam* geheißen wird, und daß diese beiden Worte im allgemeinen Sprachgebrauch gleichbedeutend sind mit Beginner und Auffänger (*gam* = auffangen). Nichts könnte die obenerwähnte Sangesart der Solovollendung durch den Chor treffender bezeichnen als dieser einheimische Begriff selbst, den wir unserer Terminologie gemäß als Auffangchor bezeichnen möchten.

Die Bewegung II hingegen bringt keine Melodievollendung, sondern Melodiebzw. Strophenwiederholung. Dieses verbietet jedoch nicht die Anwendung des Auffangverfahrens innerhalb der Wiederholung (Beispiel 66). Daß auch die unter II A d aufgeführten Formen Melodiewiederholungen sind, kann erst später gezeigt werden. Daraus ergibt sich zur Genüge, welche engen Beziehungen zwischen Chor und Solist bestehen, so daß bei der späteren Analyse des Melodieaufbaues der Chor

nicht als eine in sich geschlossene Gruppe (etwa im Sinne eines Ritornells), sondern gleichzeitig mit dem solistischen Teil als gleichbedeutender Träger der gleichen Melodie behandelt werden muß.

Rhythmus

Die Erfassung der wirklichen rhythmischen Gestalt eines Liedes ist eine der Hauptschwierigkeiten der Übertragungsarbeit. Akzente brauchen keineswegs mit rhythmischen Schwerpunkten identisch zu sein, und der Parallelismus der Melodieglieder — einer der wesentlichen Anhaltspunkte zur Bestimmung des Rhythmus — ist hierfür durch die Variationsformen, denen er unterworfen ist, nicht immer ein unbedingt sicherer Weg (vgl. Beispiel 37, 24). Daher bleibt die rhythmische Niederschrift immer mehr oder weniger Hypothese. Wo zwei Deutungen möglich erschienen, sind sie durch zweierlei Taktstriche gegeben (Beispiel 3, 5, 9, 29, 45). Soll der Tatbestand in Noten genau formuliert und dazu durch Taktstriche sinngemäß gegliedert werden, so müssen von der metronomischen Zähleinheit und der Takteinheit aus gesehen manche Takte gedehnt und andere wieder gekürzt erscheinen. Jedoch ist das in diesen Gesängen nur in wenigen Beispielen der Fall, da einer Überstürzung oder Verzögerung des melodischen Ablaufs meist eine kompensierende Pause oder ein früherer Einsatz folgt. Diese Unebenheiten des Gesanges wurden bewußt in der Übertragung wiedergegeben, da sie wesentlich zur Sangesweise eines Naturvolkes gehören und zu den wenigen Hilfsmitteln zählen, durch die das Notenbild etwas über die Bewegungsart ausdrücken kann (Beispiel 23, 47). Schließlich können diese „Unebenheiten" nur vom Standpunkt eines starren Metrums, wie es das 18. Jahrhundert formulierte, als Unebenheiten bezeichnet werden. Tatsächlich verraten sie meist einen sehr entwickelten melodischen Instinkt, der einen Rhythmus in der Melodie pulsieren läßt, aber nicht die Melodie in ein vorher gegebenes rhythmisches Schema bannt. Daher kann z. B. ohne weiteres ein Takt gedehnt werden, wenn darin eine Phrase schließt und eine zweite Phrase mit einem Auftakt folgt (Beispiel 24 und 43 Schluß; 63 und 74, Takt 3). Ebenfalls ergibt sich aus der musikalischen Praxis die rhythmisch (und zum Teil auch tonal) freie Gestaltung der Anfangs- bzw. Einleitungssätze (Beispiele 25—27, 51). Die Hauptschwierigkeit der rhythmischen Ordnung läßt sich aber nur dann beheben, wenn man einer wesentlichen Eigenschaft negerischen Chorgesanges Rechnung trägt: der Tendenz, den melodischen Ablauf zu überstürzen, dem verfrühten Einsatz im Wechselgesang[1]. Diese Erscheinung wird im Notenbild durch verschiedene Taktstriche für den Solisten (oben) und für den Chor (unten) angegeben (Beispiel 5, 38, 41, 51, 62, 63). Verspätungen hingegen sind sehr selten (Beispiel 42, 43). Einen besonderen Fall bietet das Beispiel 11, das zweimal um ein Achtel zu früh und beim drittenmal um zwei Achtel zu früh im Chor einsetzt. Der Grund hierzu liegt vielleicht in der Solovariante der dritten Strophe, die den Spitzenton *d* früher als sonst bringt.

---

[1] Schneider, Ethnologische Musikforschung, Abschnitt C (Rassekriterien) in Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937.

Aus diesem außerordentlich bewegten und vielgliedrigen Rhythmus sind außer den für uns normalen Taktarten eine Reihe von Besonderheiten zu erwähnen:

1. Das Beispiel 1 gliedert sich in lauter gleiche Gruppen von 7 Vierteln (4 mal 4 und 3 mal 4). In den Beispielen 9 (?), 14, 15, 36, 61 sind fünfteilige Takte. Schwankungen zwischen $^{5}/_{8}$ und $^{6}/_{8}$ bringen die Beispiele 16, 17, 20. Im Beispiel 37 wechseln 3 Viertel und 4 Viertel.

2. Das Beispiel 21 scheint nach den ersten 8 Achteln, die Achtel in 3 mal 2 mal 3 zu gliedern. Beispiel 13 bringt im ersten Teil eine Gliederung ♩. ♩. ♩ ♩, im zweiten Teil ♩(.) ♩ ♩ ♩. Das Beispiel 10 beginnt mit 4 Vierteln und verläuft im Hauptsatz in je 2 Vierteln.

3. Rhythmische Umgliederungen treten in den Beispielen 22, 43 (3 mal $^{2}/_{8}$ und 2 mal $^{3}/_{8}$) und 50, 59 (2mal $^{3}/_{4}$ und 3mal $^{2}/_{4}$) auf.

4. Die Schlüsse (meist Chor) stehen sehr oft auf einem schwachen Taktteil (Beispiel 4, 6, 7, 8 usw.). Oft folgen sich neben 2 Achteln und einer Triole auch 2 Achtel und 3 Achtel, so daß sich zwar die Dauer, aber nicht die Zähleinheit ändert. Ein $^{4}/_{4}$ Takt wird dann zu ♩ ♩ ♩. ♩. oder zu ♩. ♩. ♩ ♩ (Beispiel 38, Takt 5, und 47, Takt 1, 2, 7). Die Beispiele 39, 41, 42 übertragen dies auf ganze Satzteile. Gleiche Dauer entsteht durch die Punktierung der Achtel (♪. ♪. ♪. ♪. = ♩ ♩ ♩) bzw. Viertel: Beispiel 29, 52 Schluß (der wohl dem Einleitungssatz entspricht) und Beispiel 2, das diese Werte auf verschiedene Partien (Solo und zwei Chöre) verteilt. Eine Gruppe ♩ ♩ ♫♪ (3) wird zu ♩ ♪ ♫♪ (>) gestaltet (Beispiel 47, Takt 5), wobei aber der Akzent auf dem ersten Achtel der verlangsamten Triole bleibt. Schließlich sind Zusammenfassungen von 4 Viertelgruppen auf die Zählzeit eines $^{3}/_{4}$-Taktes zu erwähnen (Beispiel 30).

5. Das Tempo ist außerordentlich vielseitig. Die metronomischen Zahlen lassen sich mit leisen Schwankungen in eine regelmäßige Folge bringen, in denen die raschen Zähleinheiten bei weitem überwiegen.

♩	104	120	(136)	152	168	184	200
♩.	72	80	92	100	112	124	

Die rhythmischen Varianten in der Strophenvariation sind unwesentlich. Aufteilungen von gehaltenen Werten (und umgekehrt), Verschärfung oder Verflächigung sind meist textbedingt.

Tonale Strukturen

Die folgende Tabelle soll das tonale Gerüst der bis jetzt ausschließlich im Hinblick auch chorische und rhythmische Gestaltung besprochenen Gesänge in der Ordnung der Tonalitätskreistheorie darstellen[1].

[1] Die Tonalitätskreistheorie ist in M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit dargestellt. Dazu ein entscheidender Nachtrag in Z. f. vergl. Musikw. III 1935, S. 34ff. und 50 (Exotische Hochkulturen und Antike). Ihre Anwendung auf die Gregorianik s. Gesch. d. Mehrst. II, S. 61ff. und Kirchenmusikal. Jahrbuch XXXIII 1935, S. 23ff. (Wechsel der Modalitätsbestimmung), ihre Anwendung auf exotische Kulturen im allgemeinen in „Ethnol. Musikforschung", Abschnitt D.

Durch eine Quintenfolge von *f* aus entstehen drei Tonalitätskreise *c d — f g a — c* (fünf Quinten), *g a — c d e f g* (sechs Quinten) und *d e f g a h c d* (sieben Quinten). Durch Umlegung des tonalen Schwergewichts (des Zentraltons) auf die Unterterz werden diese aus fünf bis sieben Quinten gebildeten Reihen zu drei neuen tonalen Reihen: *a h c d e f g a*, *e f g a h c d e* und *h c d e f g a h*. Da jeder Kreis aus seinem vorhergehenden Kreis abgeleitet ist, so enthält er auch alle Funktionen des voraufgegangenen Kreises, d. h. die Funktionen bzw. die Strukturmöglichkeiten (Pentachord und Tetrachord) mehren sich mit jeder abgeleiteten Reihe. Jeder Kreis hat überdies einen oder zwei Wechseltöne (*fis* und *b*), die ihn diatonisch, aber nicht funktional dem Tonalitätskreis der Unter- bzw. der Oberquinte anpassen (transformatio). Weitere Alterationen führen zur Tonalitätskreistransposition (transpositio). Die dazu notwendigen alterierten Töne ergeben sich ebenfalls aus der weiteren Quintenfolge. Diese Tatsachen sollen in der folgenden Tabelle angedeutet werden.

I. Tonalitätskreise

Zentraltöne der Tonalitätskreise		Tonalitätskreis-transpositionen
F	*e f — g a b h c d e f — g a b h c*	— — — —
C	*c d e f fis g a b h c d e f fis g*	— — — —
G	*g a b h c d e f fis g a b h c d*	— — *cis* —
D	*d e f fis g a b h c d e f fis g a*	— *cis gis e*
A	(*d*) *e f fis g a b h c d e*	*cis gis dis e*

II. Die entsprechenden Pentachorde

F	*f a c f a c f a c*
C	*e g c e g c e g*
G	*d g h d g h d* (*g h*)
D (*F*)	*d f a d f a d f a*
A (*C*)	*e a c e a c e*

III. Die entsprechenden Tetrachorde

Funktionelle Ordnung	
F + *C* 1 *G* 2 *D* 3 *A*	*c f b c f b*
F I *C* + *G* 1 *D* 2 *A* 3	*g c f g c f*
F II *C* I *G* + *D* 1 *A* 2	*d g c d g c d g*
F III *C* II *G* I *D* + *A* 1	*d g a d g a d g*
C III *G* II *D* I *A* +	*d e a d e a d*
G III *D* II *A* I	*e a h e a h*

Die Gruppe I zeigt die fünf hier gebrauchten tonalen Reihen (modi sind nur Modalitäten der Tonalität) mit ihren Wechseltönen. Rechts davon sind die sonst möglichen Alterationen durch Tonalitätskreistransposition angegeben. Darunter (II) stehen die in dem jeweilig gegebenen Tonalitätskreis (dessen Zentralton links angegeben ist) gebrauchten Pentachorde. Die Klammern (links) deuten auf den zunehmenden Pentachordreichtum der abgeleiteten Kreise. Die Doppeltetrachorde (III) sind ihrer tonalen Zugehörigkeit nach durch den Mittelton gekennzeichnet[1]. Das + kennzeichnet Doppelquarte um den Zentralton, 1 um die Unterdominante, 2 um deren Unterquinte (Subtonika), I um die Oberdominante, II um die Obersekund des Zentraltones (Zwischendominante?, besser Nebentonika). Doppeltetrachorde werden auch dann aufgeführt, wenn sie strukturwichtig als Prim-Quart-Quint fungieren (statt *d-g-c*: *g-c*, *g-d*).

[1] Über die Bedeutung der Doppeltetrachorde in der mehrstimmigen Musik der Exoten und im europäischen Mittelalter s. Gesch. d. Mehrst. I, Kap. 4 (Samoa) und II, Kap. 3, 3 (St. Martial).

Überträgt man den musikalischen Tatbestand in eine Tabelle, in der die Tonalitätskreise durch einen großen lateinischen Buchstaben, die Pentachorde durch einen kleinen lateinischen Buchstaben, die Tetrachorde durch ein Kreuz, römische oder arabische Ziffern gekennzeichnet sind, so ergibt sich folgendes Bild:

Tonalitätskreis u. Quintenfolge		Pentachorde	Tetrachorde	Beispiele
F	2	*f c*		34, 69
C	2	*f c*		40, 44, 63, 75
		f c	I	65
		– c		64
		– c	+	3, 39, 59
		– c	+ I	71
		– c	I	61
		– c	II	53
	3	*f c g*		2, 7, 11, 34, 52
		f c g	+ II	15, 43
		– c g		9
		– c g	+	23
		– c g	+ I	41
	4	*– c g d*		70, 72
		– c – d	I	14, 74
		f c – d	+	55
		b f c g d		25
	5	*– c – – a*		32, 33, 50
		– c – – a	II	49, 51
	6	*– c – – a e*	III	29, 38
G	3	*f – g*	+	13, 73
		– c g		17, 58
		– c g	+	17, 39, 56
		– c g	1	24
		– – g		4, 8
		– c g	+ 1	19
	4	*f c g d*	+ 1	27, 42
		f – g d		16
		– c g d	I 1	10
		– – g d		12, 45
		– – g d	+	35
		– – g d	+ II 1	28
	5	*– c g – a*		48
		– – g – a		57
	6	*f – g – a e*		21
		– – g d – e	II	66
		– – g d – e	III	37
		– – g – – e		20, 30
D	4	*f – g d*	1	22, 35
		f – – d	2	5
		– – g d		12
		– c – d		13
		– c – d	+	31
		– – – d		54
	5	*f – g d a*	I 1	47

Tonalitätskreis u. Quintenfolge	Pentachorde	Tetrachorde	Beispiele
A 5	*– c g – a*		62, 32/3, 38
	f – g – a	+	46, 63? 60
	– – g – a	+	67, 68
	– c g d a		36
	– – g d a	+	26
	– – – – a	+	6
	– – – – a	1, 2, 3	1

Daraus folgt die stärkere Vertretung des *c*- und *g*-Kreises, die Seltenheit des *f*-Kreises, das Abnehmen dominantischer Beziehungen vom *c*- über den *g*- zum *d*-Kreis und das völlige Fehlen im *a*-Kreis. Im umgekehrten Verhältnis steht die Verwendung der subdominantischen Quintenfolge. Im *c*- und *g*-Kreis bildet das Unterterz-Pentachord, im *d*- und *a*-Kreis das Oberterz-Pentachord die Paralleltonbeziehungen. Die nähere Einsicht in die Beispiele zeigt, daß die Doppeltetrachorde in den einfachen Kreisen und an entscheidenden Stellen der Melodie, besonders in den Einsätzen, in den Teil- und Ganzschlüssen stehen (Beispiel 22, 28, 35, 41, 47, 49, 55, 66). Alterierte Strukturen finden sich 1. bei Transformationen durch *fis* (Beispiel 11, 30, 31, 38, 45, 47, 66), 2. bei Transformation durch *b* (Beispiel 2, 13, 25, 46, 52, 75), 3. bei gleichzeitiger Anwendung von *fis* und *b* (Beispiel 4, 10, 37), 4. bei weiteren Tonalitätskreisalterationen (Beispiel 5, 22).

Die Kadenzmöglichkeiten entsprechen durchaus den tonalen Strukturen. Sie vermehren sich vom einfachen zum abgeleiteten Tonalitätskreis. In der Regel kadenzieren Chor und Solist verschieden. Hieraus ergibt sich aber zunächst eine Schwierigkeit bei der funktionalen Bewertung der Schlüsse, die vorher bei der strukturellen Einordnung der Gesänge übergangen worden ist. Zieht man die Beispiele 1 bzw. 39 und 75 heran, so kann man unentschieden sein, ob *a* oder *d* bzw. *g* oder *c* Zentralton ist. Selbst dann, wenn die Oberquarte (*d* bzw. *c*) rhythmisch an unbedeutenden Plätzen steht oder kaum berührt wird, bleibt dieser Zweifel bestehen. Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß „Tonika" und „Dominant" in dieser Musik die Rolle von (fast oder ganz?) gleichwertigen Faktoren spielen. Gerade diese funktionale Eigenart gibt ihr eine wesentliche Prägung. In unserem europäischen musikalischen Bewußtsein steht (übrigens erst seit dem 17. Jahrhundert) die dominantische Tendenz sehr im Vordergrund. Die Dominant aber bedeutet in Wirklichkeit ein Heraustreten aus der Tonalität, d. h. mehr als eine einfache Überhöhung, während die Subdominant eine Vertiefung ist, da sie selbst die Grundlage des vorhandenen Tonalitätskreises ist. Die natürlichste und tiefste Beziehung liegt nicht zwischen Tonika und Dominant, sondern zwischen Tonika und Subdominant. Aus diesem Grund wäre es möglich, alle Sätze im Oberquintkreis zu interpretieren. Alle Dominanten würden zu Toniken, alle Toniken zu Subdominanten. Wahrscheinlicher aber ist es, daß diese Gesänge als ein unentschiedenes Hinundherpendeln zwischen zwei Kreisen mit einer unbetonten aber festen Beibehaltung des Zentraltones im Sinne der obenstehenden Strukturordnung und einer stärkeren Betonung des dominantischen Moments anzusehen

sind. In diesem Sinne erklärt sich auch die starke Verwendung des Wechseltons *b—h* bzw. *f—fis*, der die Beziehung zum Oberquintkreise modulatorisch fördert.

Überblickt man nun das Verhältnis von Solo und Chor in dieser Interpretationsweise, so ergeben sich drei Gruppen:

1. Der Solist kadenziert meist sehr frei, der Chor schließt mit Tonika oder Dominante. Chorform I A b, Beispiele 3—5. 62.

2. Der Solist kadenziert auf der Tonika oder auf einem Vertretungston und der Chor auf der Dominante in der Chorform I A c, insofern es sich um einen wenig ausgebauten Ostinato handelt (Beispiel 6, 9, 10, 12, 31, 32, 50). — Sind die Ostinati der Chorform I A c selbständig ausgebaut, so kadenziert der Solist auf der Tonika oder der Dominante bzw. auf ihrem Vertretungston, der Chor aber schließt auf der Tonika (Beispiel 7, 8, 11, 13, 29). Gerade in dem Kadenzgegensatz dieser beiden verschiedenen Formen liegt eine Bestätigung dafür, daß die Tonika doch letzten Endes ein entscheidendes, wenn auch äußerlich unauffälliges Gewicht hat.

3. Der Chorform I A d entspricht wieder die dominantische Chorkadenz, da das Tonikagewicht meist in der Ostinato-Einleitung zu seinem Recht gekommen ist (Beispiel 14, 15, 19, 20, 22, 64).

Aus den Chorgruppen I B b sind für 1. die Beispiele 26, 27, aus I B c/d für 3. das Beispiel 28 anzuführen.

Der allgemeinen Chorlage gemäß (meist eine Quarte tiefer als die des Solisten) sind in den anderen Chorwiederholungen (II A B) die Dominantenkadenzen vorherrschend. Steht jedoch der Chor in der gleichen Lage bzw. in der Oktavlage, so kadenziert er mit dem Solisten tonisch (Beispiel 59, 61, 65, 74). Einen subdominantischen bzw. subtonischen Kadenztyp haben die Beispiele 34, 44, 63 (*c*-Kreis?), 32 (*a*-Kreis?), 46, 63 (*a*-Kreis?).

In der Strophenwiederholung sind die Strukturvarianten sehr einförmig. Innerhalb eines gegebenen Pentachords können Töne im Terz- und (wenngleich seltener) im Quintabstand ausgewechselt werden. Sekundwechsel haben meist eine funktionale Bedeutung der Kernzellen (Tonika-Obersekund bzw. Tonika-Untersekund vom *d—ga—d*-Kreis ab aufwärts), die sich in den abgeleiteten Tonalitätskreisen progressiv vermehren. Sekund- und Terz- und eventuell Quart- und Quintaustausch kommt besonders bei Auftakten (Beispiel 47) und Spitzentönen eines Initialmotivs (Beispiel 23, 29, 36) oder kleinen Gruppenreihungen vor (Beispiel 1, 11, 72). Funktionelle Bedeutung hat ebenfalls der Wechsel der Terz bzw. Quinte mit der Quarte über einer Strukturbasis (Beispiel 1, 3, 6 usw.). Diese Variationsmöglichkeit ist am weitesten verbreitet und ergibt sich aus dem vorher erwähnten Gleichgewicht dominantischer und tonischer Funktionen. Die Folge von zwei Quarten und einer Sekunde wird öfters in Terz plus Quart plus Sekund umgewandelt werden. Vorschlagstöne ordnen sich in die üblichen Funktionsformen ein. Wird ein gehaltener Ton in kleinere Werte aufgeteilt (Beispiel 1) oder umgekehrt, so erklärt er sich meist aus dem veränderten Liedtext. Wo gleichzeitig verschiedene Varianten gesungen werden, entsteht Mehrstimmigkeit (Beispiel 35). Der Ausdruck Variante darf jedoch nicht so verstanden werden, als ob es eine unbedingt feststehende

Melodie gäbe, die in Varianten jeweilig verändert auftritt. Es ist wahrscheinlicher, daß die „feststehende“ Melodievorlage eine ideale ist und alle Varianten gleichberechtigte Realisationen der gleichen Idealmelodie sind. Es ist also kein „Thema mit Variationen“, sondern es sind verschiedene Fassungen eines Themas. Die oft zu beobachtende zunehmende Festigung des melodischen Verlaufs in der (zuweilen sehr freien Einleitung und) ersten Strophe bis zur letzten Strophe (Beispiel 53, 73) kann die gegensätzliche Annahme eines festen Melodietyps mit realen Varianten nicht stützen, weil auch das Gegenteil vorkommt (Beispiel 10, 66, 70), die relative Einfachheit noch kein Grund zur Annahme der Idealform ist und im übrigen die Festigung des Ablaufs bei der chorischen Wiederholung mehrerer Strophen im Wesen des Chorgesanges liegt.

Eine Reihe von Einleitungen sind tonal schwer einzuordnen. Der Grund liegt wohl darin, daß schlecht gesungen wurde. Bei allem Bewußtsein der Bedenklichkeit solcher Ausflüchte in den Raum des Zufalls, der Unzulänglichkeit oder der Unwissenheit besteht doch in verschiedenen Fällen berechtigter Grund zur Annahme, daß die praktische Ausführung nicht den eigentlichen Absichten der Sänger entspricht. Die (wie viele meist tonal und rhythmisch unbestimmte) Einleitung des Beispiels 57 dürfte ihre Norm in der Wiederholung des Solisten haben. Die als zu kleine Quarte notierte Terz im Schluß des Beispiels 48 ist bei der ersten Chorexposition und den folgenden eine einwandfreie Quarte. Der Chor 1 scheint lediglich abgesunken zu sein. Ebenso dürfte die zweite und die folgenden Strophen des Beispiels 44 darauf schließen lassen, daß — so nicht ebenso wie in Beispiel 57 eine Rückung vorliegt — die erste Strophe falsch intoniert ist. Der Ostinato des Beispiels 17 ist vielleicht *e* oder der ganze Ostinato ist zu tief intoniert (vgl. Beispiel 17, das — von anderen Sängern gesungen — das gleiche Lied sein soll).

Es bleibt zu überprüfen, in wieweit das relative Verhältnis der Tonalitätskreise bei verschiedenen Gesängen, die in ganz kurzen Zeitabständen hintereinander aufgenommen wurden (denn nur so kann in der Vokalmusik von solchen Beziehungen die Rede sein), eingehalten wird. Der relative Abstand wird gewahrt:

1. Im Quintabstand. Beispiel 14 und 16 — *c*- und *g*-Kreis — Mädchen. Phonographische Aufnahme vom 13. Dezember 1933. Absolute Tonhöhe $A = b$. Beispiel 50, 59, 56 — zweimal *c*-Kreis, einmal *g*-Kreis — Frauen, 2. März 1934 ($A = e$). Beispiel 11, 72, 4, 10, 21 — zweimal *c*-Kreis, dreimal *g*-Kreis — Frauen, 21. Januar 1934 ($A = h$). Beispiel 3, 7, 8 — zweimal *c*-Kreis, einmal *g*-Kreis — Mädchen, 14. Dezember 1933 ($A = h$).

Angesichts der Wechseltöne *b* und *fis* kommen jedoch Transformationen vor, die einen gegebenen Tonalitätskreis dem Oberquintkreis (durch *b*) bzw. dem Unterquintkreis (durch *fis*) anpassen. Von den Beispielen 9 und 75 (Buben, 16. Dezember 1933, $A = h$) steht 9 im reinen *c*-Kreis, 75 im transformierten *c*-Kreis. Die Beispiele 12, 24, 28 (Männer, 24. Januar 1934, $A = f$) stehen alle auf Tonika *g*. Während aber 12 und 28 nur Wechseltöne brauchen, bringt 24 stets *b* und steht also in einem *c*-Kreis, der als transformierter *g*-Kreis in der Lage $A = f$ gesungen wird. Im Notenbeispiel ist er als *c*-Kreis notiert (daher 24: $A = c$, 12 und 28: $A = f$).

Ähnlich liegt der Fall mit den Beispielen 42—44 (Männer, 26. Januar 1934, *A*=*a*). Die Beispiele 43, 44 stehen im *g*- und *c*-Kreis, 42 steht im *g*-Kreis bzw. im (durch *b*) transformierten *c*-Kreis. Im Notenbeispiel ist das Lied untransformiert im *g*-Kreis notiert. Daher in 43, 44: *A*=*a*, in 42: *A*=*e*.

2. Im Terzabstand. Verwechslungen der Tonalitätskreise im Quintabstand durch Transformation stören das relative Verhältnis der Tonkreise nicht, weil sie im Wesen der Tonalitätskreisfunktionen begründet sind. Ein solcher Austausch ist jedoch bei Sekund- oder Terzabständen theoretisch nicht möglich. Tatsächlich sind die Verhältnisse auch ohne Ausnahme dementsprechend. Beispiel 6, 74 — einmal *a*-Kreis, einmal *c*-Kreis. Buben, 14. Dezember 1933 (*A*=*dis*). Beispiel 64, 67 — einmal *c*-Kreis, einmal *a*-Kreis. Frauen, 26. Januar 1934 (*A*=*d*). Beispiel 62, 68, 63 — zweimal *a*-Kreis, einmal *c*- (*f* oder *a*?)-Kreis. Männer, 15. Februar 1934 (*A*=*fis*). Beispiel 31, 34, 32 — einmal *d*-Kreis, einmal *c*(?)-Kreis, einmal *a*-Kreis. Gemischter Chor, 14. Februar 1934 (*A*=*gis*).

Die Beispiele 1, 45, 54 — einmal *a*-Kreis, einmal *d*-Kreis, einmal *g*-Kreis — Frauen, 13. Dezember 1933 (*A*=*a*) bringen drei verschiedene Kreise in den tonal entsprechenden Abständen.

Die Beispiele 5, 13, 22, 25, 46, 55, 60, 73 (Mädchen, 2. März 1934) sind nach dem Prinzip notiert, einen Satz immer in möglichst einfachen Tonalitätskreisen einzuordnen, wenn sich mehrere Möglichkeiten bieten (Fehlen von charakteristischen Tönen). Dadurch sind diese Lieder in drei Gruppen aufgeteilt:

A=*fis*: Beispiel 5, 22 (*d*-Kreis), Beispiel 46 (*a*-Kreis), Beispiel 73 (*g*-Kreis),
A=*cis*: „ 13 (*g*-Kreis), „ 25 (*c*-Kreis?),
A=*h*: „ 55 (*c*-Kreis), „ 60 (*a*-Kreis).

Nun lassen sich diese Gesänge auch auf einen Nenner bringen, der wahrscheinlich richtiger ist als der vorher durch einen heuristischen Grundsatz gefundene Nenner. Nimmt man *A*=*fis* als die Norm, d. h. transponiert man *A*=*h* in die Oberquinte und *A*=*cis* in die Unterquinte, so ergibt sich: Beispiel 73 (*g*-Kreis), Beispiel 5, 22 (*d*-Kreis), Beispiel 46 (*a*-Kreis), Beispiel 13 (*c*-Kreis mit Wechselton *b*), Beispiel 25 (*f*-Kreis mit *es*! und *b*), Beispiel 55 (der charakteristische Ton fehlt: *g*-Kreis) und Beispiel 60 (*e*-Kreis mit *fis*).

Stimmt die Annahme von der Einhaltung der relativen Abstände der Tonalitätskreise, so läßt sich auf diese Weise die theoretische Eingliederung in Tonalitätskreise wesentlich präzisieren. Unter diesem neuen Gesichtspunkt sind auch hier die relativen Abstände durchaus gewahrt.

In den Beispielen 47, 58, 61 (Männer, 14. Dezember 1934) ist der Fall ähnlich wie oben. Die Lieder 47 und 58 stehen mit *A*=*h* im *d* bzw. *g*-Kreis in dem entsprechenden Tonabstand. Das Beispiel 61 ist der Einfachheit des Kreises wegen in *c* notiert (*A*=*e*). Hebt man es in die gleiche Lage (*A*=*h*), so steht es in der entsprechenden Lage im *g*-Kreis. Dies kann ohne Schwierigkeit geschehen, da der charakteristische Halbton fehlt.

3. Es versteht sich von selbst, daß Sätze in gleichen Kreisen auch in den gleichen Lagen bleiben. Die Beispiele 20, 66 (Mädchen, 21. Januar 1934, *A*=*f*) stehen in der gleichen Lage im *g*-Kreis, die Beispiele 40 und 41 (Mädchen, 21. Januar

1934, *A* = *c*) im *c*-Kreis, die Beispiele 27 und 48 (Mädchen, 22. Januar 1934, *A* = *c*) im *g*-Kreis, die Beispiele 23, 29 (Männer, 13. Dezember 1933, *A* = *c*) im *c*-Kreis usw.

Die Beispiele 20, 66 und 40, 41 haben nur paarweise die gleiche Lage, obwohl sie am selben Tage aufgenommen worden sind. Doch sind die Beispiele 20, 66 im Phonogramm 19, die Lieder 40, 41 im Phonogramm 22. Dazwischen wurden zwei Phonogramme mit Frauengesängen aufgenommen, so daß der Zusammenhang verloren ging.

Neben dieser offensichtlichen Wahrung der relativen Abstände sind nur wenige Beispiele, die diesen Zusammenhang nicht wahren. Ob die Aufnahmen in größeren Abständen innerhalb eines Tages gemacht wurden, oder ob die Gesänge tatsächlich in solchen verschiedenen Tonlagen hintereinander gesungen wurden, läßt sich nicht mehr feststellen. Innerhalb jedes Phonogramms aber sind die Abstände der verschiedenen Kreise durchaus normal, insofern zwei oder mehrere Lieder darin festgehalten wurden (Beispiel 36, 38: *A* = *a*. Beispiel 65, 69, 71: *A* = *h*. Beispiel 33, 35: *A* = *as*. Beispiel 49, 51, 53: *A* = *f*). Aber sie lassen sich auf keinen Gesamtnenner bringen. Das gleiche gilt — und diesmal innerhalb eines gleichen Phonogramms — für das Beispiel 2, das gegenüber den Beispielen der gleichen Walze (26, 39) *A* = *g* statt *A* = *h* hat.

Melodieaufbau

Die erste Phrase. In der Analyse der ersten Phrase soll die erste in sich untrennbare melodische Gruppe eines Liedanfangs behandelt werden. Je nach der Länge der Melodie kann dies die Hälfte oder mehr oder weniger des ganzen Satzes sein. Löst man diese erste Phrase in kleine Zellen auf, so ergeben sich eine Reihe von einheitlichen Untergliederungen. Diese Auflösung in kleinste Bestandteile soll jedoch nicht die Melodie als etwas hinstellen, das aus vielen einzelnen Teilen zusammengesetzt ist, sondern im Gegenteil die organische Einheit aufzeigen. Die Gleichartigkeit und die Gegensätze, die hier innerhalb der ersten Phrase einander gegenüber gestellt werden sollen, sind keine Gegensätze im strengen Sinne, sondern es sind viele und verschiedene Glieder an einem Leibe, die ihrerseits wieder zahlreiche Übergänge aufweisen. Es versteht sich von selbst, daß die hier aufgeführten Gegensätze nicht absolut, sondern in Beziehung der jeweiligen Glieder unter sich gemeint sind. Ebenso sind die Längenangaben der Glieder zu verstehen. Bei der Angabe der Intervallschritte steht nicht nur die materialmäßige Schrittbreite, sondern seine funktionelle Bedeutung im Vordergrund.

A. Gegensätzliche Vortragsweise

	Typen	Erste Untergruppe: zweiteilige Phrase	Zweite Untergruppe: dreiteilige Phrase			
			a b—c	*a—b c*	*a c—b*	Motivglieder
1	Repetiert — gebunden scharf — rund gedrängt — locker stoßend — geschwungen eckig — ausschwingend schnell — langsam	8, 9, 11, 12, 14, 15, 24, 25, 31, 39, 40, 49, 55, 61, 66, 68	1, 19 (22), 35, 46, 58, 62	21, 37, 38	60	

	Typen	Erste Untergruppe: zweiteilige Phrase	Zweite Untergruppe: dreiteilige Phrase			
			a b—c	*a—b c*	*a c—b*	Motivglieder
1a	gebunden — repetiert rund — scharf locker — gedrängt geschwungen — stoßend ausschwingend — eckig langsam — schnell	2, 16, 17, 18	23, 47, 63		75	
2	repetiert — absteigend	4, 9	26, 44, 41	43, 38	36, 38	
3	umspielend — arpeggiert	27—30	42	50, 56, 57		
4	(ab-, auf) steigend — repetiert		51, 52	48, 69		
5	kurze Pause nach dem 1. Motivglied	12, 31, 40, 55, 66	6, 14, 15, 19, 21, 35	38, 41, 42, 44, 67		
6	Enge Intervalle — Weite Intervalle	2, 8, 9, 11, 12, 14–18, 20, 24, 27, 29–31, 33, 39, 40, 45, 54, 55, 58, 61	1, 13, 19, 28, 41, 42, 26, 58, 63, 62, 66–68	21, 35, 37, 38, 43, 44, 56, 57, 72	36, 60	
6a	Weite Intervalle — Enge Intervalle	71	23, 47			
7	Kurzes Glied — Weites Glied	9, 11, 12, 25, 27, 30, 31, 33, 40, 68	1, 6, 7, 13, 44		36	
7a	Weites Glied — Kurzes Glied	2,	22, 23, 43,	35, 38	42	

B. Gleichartige Vortragsweise

	Typen	Zweiteilige Phrase	Dreiteilige Phrase
1	scharf — scharf gedrängt — gedrängt	45, 64	10, 36, 65, 67
1a	rund — rund	28	10, 56, 57, 74
2	kontinuiert — kontinuiert	3, 4, 20, 32–34, 54	5, 6, 13, 53, 73, 74
6	Enge Intervalle — Enge Int.	3, 4, 16, 32, 34	6, 7, 21, 41, 46, 53, 74
6a	Weite Intervalle — Weite Int.	28, 33, 45, 49,	5, 10, 50, 51, 53
7	Kurze Glieder — Kurze Glieder	3, 8, 14, 15, 24, 32, 34, 49, 54, 55, 59, 61, 64, 75	5, 7, 10, 16, 19, 21, 23, 46, 47, 50, 51, 53, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 70, 73
7a	Längere Glieder – Längere Glied.	2, 4, 20, 25, 39, 45, 52	6, 26, 38, 41, 67, 74

C. Graduelle Unterschiede

1	Verschärfung (repetiert)		6, 53, 70
2	Abrundung	20, 33, 59	13, 19, 35, 53
3	Intervallverengung bei zeitlicher Beschleunigung	59	10, 23, 41, 44, 65, 69, 70
3a	Intervallerweiterung bei Mäßigung des Tempos	12, 20, 61	42, 68
4	Gliederverkürzung durch motivische Kontraktion	27	43, 58, 67, 71 (ohne Zeitverkürzung)
4a	Gliederverlängerung durch motivische Dehnung	40, 61	1, 21 (37), 72, 73

Die ganzen Melodien haben, von den häufigen Auftakten abgesehen, mit wenigen Ausnahmen einen absteigenden Verlauf. Gegensätzliche Bewegungsrichtungen haben die Beispiele 20, 51, 52, 55 und in den Schlüssen Beispiel 5, 7, 8, 20, 33. Kurz nach dem Initium haben die Beispiele 10, 28, 31, 35, 38, 49, 55, 57, 58, 75 kleine Überhöhungen. Nach dem (oft repetierten) Spitzenton vergrößern sich die melodischen Intervalle nach und nach im Lauf der melodischen Phrase. Der Grund hierzu liegt wahrscheinlich in dem zunehmenden Tonraum der durch die absteigende Bewegung gewonnen wird (Beispiel 1, 2, 11, 20, 26—28, 31, 35, 36, 39—43, 55, 56, 62, 67, 72). Aufsteigende Glieder hat die erste Phrase nur in den Beispielen 10, 50, 51, 56, 66. Hier scheinen die melodischen Schwerpunkte nicht zu Anfang, sondern erst in der Höhe zu liegen. Die übrigen Beispiele haben die besondere Eigenschaft, eine graduelle Tempobeschleunigung (die Intervallverengungen zur Folge hat) bzw. eine motivische Kontraktion durchzuführen (C 3, 4). Die Relation graduelle Verlangsamung — Motivdehnung und Intervallerweiterung — ist in C 3a, 4a aufgeführt. Ferner geht aus der Tabelle hervor, daß die Gegensätze des Vortrags der Gliederlänge und Intervallbreite keineswegs immer in einem Beispiel zusammenfallen müssen, tatsächlich jedoch meist zusammentreffen. Der kontinuierliche Gesang, der in der Tabelle B viele Beispiele aufweist, die für vereinzelte Rubriken auch in Tabelle A vertreten sind, steht oft hart an der Grenze der drängenden diskontinuierten und repetierenden Sangesweise.

Untersucht man die Variationsart innerhalb der zweiteiligen Motive, so ergeben sich folgende Gruppen:

a) Das zweite Glied variiert das erste und führt zum Schluß (Beispiel 4, 24, 25, 28, 34, 44, 45, 52 Einleitung). Es überhöht das erste Glied (Beispiel 31), verbreitert es (Beispiel 20, 40, 61, 68) oder verschiebt den tonalen Schwerpunkt (Beispiel 68).

b) Das zweite Glied besteht aus einer Transposition des (ganzen oder halben) ersten Teils (Beispiel 3, 32, 33, 49).

c) Das zweite Glied transponiert und mutiert (Beispiel 33), variiert (Beispiel 14, 66), sequenziert (Beispiel 10, 71) oder kehrt die Bewegung des ersten Gliedes um (Beispiel 51, 52 Hauptteil).

d) Es bildet sich ein neuer Teil (Beispiel 2, 8, 9, 11, 12, 16, 17, 29, 30 usw.).

Bei den dreiteiligen Motiven sind:

a) der zweite und dritte Teil Umspielungen (Beispiel 6, 7, 13, 37, 53, 67, 75) oder perspektivische Vergrößerungen (Beispiel 5, 13, 42, 51, 56) des ersten Teils oder

b) Transpositionen und Varianten des ersten Teils (Beispiel 21, 27, 41, 60 67, 73) oder:

c) die Beispiele 26, 35, 50, 56 transponieren oder vollenden im dritten Teil das zum ersten Teil gegensätzliche zweite Glied;

d) die drei Teile sind gänzlich verschieden (Beispiel 36, 38, 69, 75);

e) die zwei ersten Glieder sind gleich, das letzte Glied variiert, transponiert oder ist neu (Beispiel 1, 22, 23, 62, 63, 65, 72, 73);

f) das zweite Glied steht im Richtungsgegensatz zum ersten Glied (Beispiel 41, 47, 52, 57).

Der Satz. Die gleichen Prinzipien des motivischen Aufbaues finden sich auch im melodischen Aufbau des Satzes, ein Beweis dafür, daß hier keine Manier, sondern eine natürliche Anlage verwirklicht wird:

a) Einfache Wiederholung — Antwort: Beispiel 32, 62, transponierte Wiederholung: Beispiel 3, 5.
b) Melodische, rhythmische und transponierende Variation: Beispiel 4, 6, 13, 19, 20—22, 24 usw.
c) Sequenzierende Zellen: Beispiel 10, 33.
d) Gestaltwiederholungen: Beispiel 10, Chor und Solo: 37, Chor: 23, 25 (Schluß und Einleitung), 30 (Unterquarte), 33, 34, 52, 55, 56, 66, 69, 74. (Näheres über Gestaltwiederholungen siehe unten.)
e) Ein zweiter Melodieteil: Chor: Beispiel 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 20, 22, 29, 31, 32 usw. Solist: Beispiel 13, 39, 52, 59. Ein dritter Melodieteil: Chor: Beispiel 18, 23, 39, 48, 75.
f) Bruchstückwiederholung: Beispiel 7, 8, 12, 43.
g) Verlängerung bei der Wiederholung: Beispiel 14—17.
Progressive Verlängerung: Beispiel 1.
h) Progressive Präzision: Beispiel 10.
i) Kontraktion bzw. Dehnung: Beispiel 23 (Takt 7), 27, 28 (Takt 7), 30 (Takt 2—4), 36 (Takt 5), 37 (Takt 1, 2, 6), 38 (Takt 4ff.), 39, 41 (Takt 4, 5), 43 (Solo), 49 (Mitte), 53 (Anfang), 60 (Schluß und Anfang), 67 (Chor).
k) Dazu treten noch die Rückung: Beispiel 25 (Takt 3 und 9 durch Modulation in Takt 7), 26 (Takt 1—4), 47 (Satz c^1), 57 (Einleitung), 44 (Schlußton) und
l) die besonderen Funktionen des Chors, der antwortend, fortsetzend, hemmend, wiederholend oder fördernd (Beispiel 22, 36, 39) sein kann. Der Chor bringt, oft zugleich mit einem neuen Melodieteil, eine entscheidende funktionale Wendung in den Melodieablauf (Beispiel 19, 20, 22, 32, 36, 40, 43, 47, 63). Er steht meist in der gleichen Lage im Tonraum wie der Solist, obwohl er dessen tiefere Teile vorzieht (Beispiel 1, 4, 9, 11—13 usw.). Sehr häufig ist auch die Zentralisierung des Chors um das Dominanttetrachord unterhalb der Tonika (Beispiel 6, 14, 19, 28 usw.). Die Oktave wird so geteilt, daß dem Solisten das Tetrachord (Beispiel 31) bzw. das Pentachord (Beispiel 14) über dem Zentralton, dem Chor das Tetrachord unter dem Zentralton als Sammelpunkt der motivischen Kräfte gilt. Der umgekehrte Fall (Teilung der Oktave in Pentachord oder Tetrachord auf der Dominante — Beispiel 33, 52 — oder über dem Parallelton — Beispiel 5 — für den Solisten und Pentachord über der Tonika für den Chor) ist seltener. Der große Strukturreichtum der Sätze im Tonalitätskreis *e—a h—e* erlaubt noch besondere Chorlagen, insbesondere in der Unterterz (Beispiel 46, 60).

Die tonalen Funktionen sind im großen Gesamtverlauf im allgemeinen sehr einfach (Beispiel 2, 3, 11 usw.). Jedoch häufen sie sich plötzlich an motivisch wichtigen Stellen (Beispiel 1, 19, 26, 28, 31, 36, 42, 46, 60, 67), um dann wieder einer breiten Funktionsgestaltung zu weichen.

Die Frage der Gestaltwiederholung muß hier näher erörtert werden. Um einen Begriff von Gestaltwiederholung zu bekommen, vergleiche man die Beispiele 14—15, 16—17, 50—56, 55—60, 72—73, die gleiche Lieder in verschiedenen Ausführungen darstellen. Folgender Entwicklungsgang des Variationsverfahrens wäre denkbar. Zunächst vollzieht sich eine melodische und rhythmische Abwandlung bei der Chorwiederholung des Solomotivs, dessen tonale Grundstruktur jedoch beibehalten wird (Beispiel 74). Tritt dazu eine Kontraktion oder Dehnung, die auch ohne vorhergehende tonale Variation erfolgen kann, so wird die Solomelodie weiterverändert (Beispiel 61, 67). Wie stark aber das Bewußtsein der alten Melodie bleibt, erweist sich daran, daß der Chor im Beispiel 38 bei der (teilweise zugleich chorischen und solistischen) Wiederholung der Melodie trotz der Dehnung genau an der Stelle wieder einfällt, an der er auch beim erstenmal den Solisten „auffing". Auch die Dehnung der vierten Motivexposition im Beispiel 49, Takt 4, 5, stört keineswegs den rhythmischen Zusammenhang. Der Takt 4, der als Spitzenzuleitung zu Takt 5 dient, deckt sich rhythmisch und zum Teil melodisch genau mit Takt 6. Weiter geht die Veränderung bei modulatorischen Schritten. Die Takte 3 und 4 des Beispiels 37 ändern die Takte 1 und 2 in diesem Sinne ab. Treten nun alle diese Möglichkeiten zusammen, so entsteht eine Melodie, deren Herkunft durch bloßes Anhören oft leichter erfaßbar ist als durch die Schrift[1]. Die Chöre der Beispiele 33 und 34 wiederholen die Gestalt des Solisten im Parallelton und in der Unterquinte, die Beispiele 30 und 52 in der Dominante. Im Beispiel 30 liegt der solistische Raum über, der chorische unter der Tonika. Bei den Transpositionen in Quarte und Quinte sind die entsprechenden Mutationen augenfällig (Beispiel 33).

(Dieser „Entwicklungsgang" kann möglich sein, aber er darf nicht nach dem klassischen Denkfehler der Naturwissenschaften, aus einem Teilergebnis sofort auf das Ganze zu schließen, so verstanden werden, als ob er der allein mögliche wäre. Er bleibt selbst als Teilergebnis eine aus unserer Begriffsordnung entstandene Hypothese. Gestaltwiederholung ohne feste Tonhöhe kommt auch bei primitivsten Völkern vor. Sie könnte in dieser Form eher die Basis aller Variationsformen sein.)

Dieser starken Umformung der Gesänge wird in einer Reihe von Liedern eine große Rolle zugestanden. Sie tritt insbesondere in Gesängen auf, in denen der Chor beim ersten Einsatz mit einem kleinen Auffang-Ostinato beginnt und im zweiten Einsatz dem Ostinato eine längere Zuleitung vorausschickt. Die Ostinato-Zuleitungen des Beispiels 64 ergaben sich aus einem teilweisen Mitsingen des Chors im solistischen Teil (vgl. Chorformen I A d), während Beispiel 22 einen neuen Satz als Ostinato-Zuleitung brachte. Wo nun ein gleicher Ostinato zwei verschiedene Melodieteile durchaus organisch abschließt (den des Solisten und den eigenen Zuleitungssatz), stellt sich die Frage nach dem inneren Zusammenhang der beiden, vom Ostinato vollendeten Satzteile auf. Dabei erweist sich der chorische Satz als eine (zum eigenen Melodiestück ausgewachsene transponierte oder untransponierte) Gestaltwiederholung des solistischen Teils. Die Korrespondenzen sind in den Beispielen durch Zahlen vermerkt. Entscheidend aber ist, daß damit

---

[1] Näheres über Gestaltbeziehung bringt der Verfasser demnächst in der gleichen Zeitschrift.

meist ein Bewegungsgegensatz (Chorform II) verbunden ist. Wo sich Solist und Chor in gleicher tonaler Lage befinden, ist der direkte Zusammenhang der beiden zu beschließenden Satzteile offensichtlich (Beispiel 59). Die Identität der Ostinato-Einleitung des Beispiels 14 mit dem solistischen Teil vor dem isolierten Ostinato wird sich auch noch an Hand des Liedtextes erweisen lassen. Wo hingegen der solistische Teil in einer höheren Lage steht, tritt plötzlich ein jäher Abstieg am Schluß auf. Es ist wahrscheinlich, daß hier die Absicht zugrunde liegt, den tiefer liegenden, chorischen Abschluß-Ostinato bzw. den chorischen Hauptteil (wenn der erste Ostinato fehlt) zu erreichen (Beispiel 40—43, 56, 58). Im Beispiel 58 beginnt der Chor erst nach einer eintaktigen Wiederholung des Soloschlusses. Im Beispiel 44 setzt der Chor mit Ostinato ohne die Finalis *g* ein und kontrahiert das solistische Motiv. Der Chor des Beispiels 40 kontrahiert und transponiert ebenfalls und variiert die Schlußtöne (*g f* und *c*), da der den Chorsatz beschließende Ostinato *c a g* transponiert und variiert einmal als *a g f* und einmal als *f a d c* vorkommt. Diese Variation und Transposition der Chorschlüsse erfolgt jedesmal, wenn zwei isolierte Ostinati dem Ostinato mit Einleitungssatz gegenüberstehen (Beispiel 43).

Es fragt sich, welche musikalische Gestalt sich der Chor während der Dauer des solistischen Teils, den er beschließen soll, vorstellt. Sind die Lagen von Chor und Solist verwandt, so stellt er sich zweifellos das vor, was der Solist singt (Beispiel 64, 14, 16, 61). Sind die Lagen verschieden, so ist es wahrscheinlich, daß er sich — angesichts des wesentlich auf zwei Tetrachorden beruhenden Tonsystems — den solistischen Gesang in einer (strengen oder mutierten?) Gestalttransposition vorstellt. Daß ein solcher Unterschied zwischen Vorstellungsweise und praktischem Hören möglich ist, beweist das Beispiel 74, ein Ausnahmefall, der den Chor gleich zwischen den Solisten und den ersten Ostinato setzt und dem Solisten nur ein kurzes Stück in der oberen Stimmlage einräumt. Schließlich treten für diese Annahme die Beispiele 70, 71 ein, in denen der Chor gleichzeitig in gleicher Lage und Bewegungsart und mit verschiedenen Tönen (70) oder in verschiedener Lage und Bewegung und gedehnter Gestalt die Ostinato-Zuleitung singt (71). Schließlich erweist der aus zwei gleichen Teilen gebaute Kanon (Beispiel 53) und das Beispiel 26, von denen gleich die Rede sein wird, den gleichen Tatbestand.

Mehrstimmigkeit

Der an anderer Stelle formulierte Grundsatz: Mehrstimmigkeit entsteht aus gleichzeitigen melodischen Variationen, wird auch hier aufs Neue bestätigt (Beispiel 70, 71). Ein besonders glücklicher Beleg (Beispiel 29) wird noch bei der Textbesprechung zu bringen sein.

Die Mehrzahl der Beispiele beschränkt sich auf ein einfaches Überlappen der Stimmen im Wechselgesang. Simultanvariationen finden sich in den Beispielen 27, 29, 30, 48, 64, 66, 69. Borduntöne in Beispiel 24, 28. Oktavparallelen in Beispiel 38, 45, 61, 65. Die stetige Wiederholung eines Motivs — gedehnt, verkürzt, transponiert und mutiert, wie es Beispiel 27 zeigt, bildet einen Wesenszug dieser Musik. Nun kann auch eine Stimme allein die imitierende Wiederholung übernehmen (Beispiel 35), während die andere Stimme, nachdem sie zunächst das Motiv in der Oberquarte angegeben hat (Takt 2), sehr eintönig verläuft. Beide

Stimmen können parallel verlaufen (Beispiel 65) und sich erst spät aufspalten (Takt 4), indem die eine Stimme erst nach einem längeren Halteton das Motiv aufnimmt, während die andere Stimme fortfährt und mit einer doppelten Kadenz (*d c d c*) vorzeitig abschließt.

Im Beispiel 26 wird das Initialmotiv des Solisten vielleicht vom Chor in die obere Sekunde transponiert (*a*-Kreis!). Die Strukturen *d c h g* werden zu *e d c a* und sofort weiter in die Unterquinte geführt. Der Solist wiederholt daraufhin die Struktur *e d c a* in strafferer Form und unter Betonung des höheren Strukturteils, den der Chor unter Anwendung der vom Solisten gemiedenen Terz *c* in neuer Gestalt wiederholt. Bei der zweiten Wiederholung nähert sich der Chor in der Unteroktav wieder der solistischen Form.

Im freien Kanon (Beispiel 53) beschränkt sich der Solist auf den Umfang einer Quinte, der Chor hingegen umfaßt eine Oktave, die sich aus zwei disjunkten, strukturgleichen Quartmotiven zusammensetzt. Der Solist beginnt mit einer Kontraktion des Motivs. Daraufhin setzt der Chor mit dem gleichen Motiv, aber in der Normalform, mutiert — in der Unterquinte ein. Nachdem die obere Strukturquarte des Chormotivs durchschritten ist, tritt bei der zweiten, tieferen Strukturquarte der Solist in Oktavparallelen dazu. Daraus ergibt sich wieder, daß die chorische Wiederholung des Solomotivs nicht in der gleichen, sondern in der tieferen Lage gedacht ist.

Daraus läßt sich für das Beispiel 68 folgende Kanonhypothese aufbauen. Die drei ersten Zeilen des Beispiels enthalten den originalen Text: einen Sologesang mit kurzem, chorischem Ostinato und einem (im Original nur einmaligen) Abgesang. Setzt man die zwei Ostinatoteile des Abgesangs unter die Ostinati des Hauptteils, so ergibt sich eine vereinfachte, freie kanonische Wiederholung des Solisten, die zwar nur gedacht und nicht gesungen wird, aber den inneren Zusammenhang dieser isolierten Töne des Chors, die in keinem Auffang- noch Wiederholungsverhältnis zum solistischen Teil stehen, herstellen.

Liedertexte

Die Unterlegung der Texte stößt bei vielen Übertragungen auf große Schwierigkeiten. Zunächst ist es dem Sammler selbst kaum möglich, sich nachträglich den Text genau geben zu lassen, weil der Text dauernd variiert wird und selbst innerhalb des Chors gleichzeitig verschiedene Versionen gesungen werden. Überdies konnte der Text zu verschiedenen Beispielen auch nicht wörtlich bzw. silbenmäßig genau auf die einzelnen Töne verteilt werden, da die entscheidende Rolle, die Lauthöhenverschiebung und Lautverschmelzung in der Syntax spielen, zweifellos viele Silben in der Melodiebildung unhörbar macht. Vokale Kontraktionen bringen die Beispiele 6, 10, 12, 23, 34, 62.

In den folgenden Textwiedergaben werden nur diejenigen Lieder aufgeführt, die entweder ganz oder teilweise textiert werden konnten oder mit Hilfe des Protokolls wenigstens der Satzordnung und Satzlänge nach aus den einzelnen melodischen Liedern zu rekonstruieren waren. Diese letzten Versuche sind im Text eingeklammert. Zu Beginn jedes Textes ist durch einen kleinen Buchstaben das jeweilige Melodiebruchstück gekennzeichnet, so daß sich die Konkordanzen von Musik und

Text daraus ersehen lassen. S. und Ch. bezeichnen Solo und Chor. Die folgenden Texte und Anmerkungen sind dem Protokoll von P. Crazzolara entnommen.

1. Einfache Chorfortsetzungen ohne Bewegungs- und Fragenunterbrechung.

Beispiel 63, Männer

a S. Die Mäuse[1] in Deinem Hause[2]!
b Ch. Löwe, Dein Auge ist groß[3]!

2. a) Einfache Antwortformen

Beispiel 62, Männer

a S. Er hat meinen Leib ausgetrunken. Werk des Orogo[4]!
a¹ Ch. Eee!

Beispiel 4, Frauen

a S. (Durra! Ayeeli[5]
Wir gehen heim.
a′ Ch. Das Verweilen in der Fremde ist schwer;
a¹′ Wir gehen heim ins Langoland.)

b) Transponierende Antwortformen

Beispiel 3, Mädchen

a 1 S. Fein geschnitten ist das Gesicht der Agu!
a′ 2 S. Agu wachse sachte heran!

Beispiel 5, Mädchen

a S. (Führe mich hinauf,
a′ Ch. daß ich den Ogwook bekriegen gehe!
a¹ S. Der Kampf ist schwer.
a¹′ Ch. Der Kampf ist schwer.
b (a²) Die Leute von Payiira laufen davon.)

3. Progressive Variation der Wiederholung

Beispiel 1, Frauen

aa S. Eriyee. Die Peitsche tut weh!
b(a′) Ch. Man weiß es.
a S. Eriyee!
a′(a¹) Ch. (Ach, mein Bursche!
c(a²) S. Der Meinige[6] wächst schlank.
ab(a¹) Ch. Eriyee! Die Peitsche tut weh, man weiß es.
d S. und Ch. Laß mich uns helfen[7].)

Beispiel 24, Männer

a S. „Tangkool, faß mich sanfter an!"
a′ S. Tochter meiner Schwiegermutter! Jungens suchen Kampf.
b(a¹) Ch. Breiköchin der Mutter der Amoo!
b(a′) S. Breiköchin der Mutter der Amoo!
c(a¹″) Ch. und S. Du rufst den Namen Tangkool aus! yee!

Beispiel 27, Mädchen

a (Männereifersucht ist ärger als Weibereifersucht.
a¹ Männer sind also eifersüchtig!
a² Etwas, das ein wenig zweideutig aussieht, } zweimal
a³(a²′) darüber lassen die Männer ihre Eifersucht aus.) } zweimal

In diesem Zusammenhang ist folgendes Märchen zu erwähnen (Beispiel 76, Männer): Ein Mädchen, namens Awiili übertraf an Schönheit alle ihre Gespielinnen. Es zog sich auf einen Berg zurück und sagte vorher ihrer Mutter, sie solle ihre jüngere Schwester mit der Nachricht zu ihr schicken, falls Freier ins Haus kämen. Es kamen nun die verschiedenen Freier, Büffel, Nashorn u. a. zur Mutter. Die Schwester ging mit ihrer Botschaft auf den Berg und richtet singend ihren Auftrag aus.

Awiili, die Mutter ruft Dich, Tiili koo.
Wozu ruft mich meine Mutter, Tiili koo?
Die Mutter ruft Dich zu Männern, Tiili koo.
Männer, die wie heißen? Tiili koo?
Männer, die Jubi heißen, Tiili koo.
Sag den Büffeln, sie mögen heimkehren, Tiili koo!

In der gleichen Weise wurden Apooli, Pfuura und Amuka[8] angemeldet und abgewiesen. Schließlich kam der Leopard, der bleiben durfte und Awiilis Mann wurde.

4. Imitation (mehrstimmig)

Beispiel 26, Mädchen

a S. Der Junge hat das Schildergreifen geerbt,
b (darum) geh nachschauen, wie die Dinge stehen!
c(a¹) Ch. Es herrscht das Angstgefühl!
d Der Tod[9] des Geliebten tut weh!
e(a²) S. Der Aufenthalt ist nun unmöglich!
f(a¹′) Ch. Adong hat es mit den Leuten verdorben.
e(a²) S. Der Aufenthalt ist nun unmöglich!
f′(a¹′) Ch. Adong hat es verdorben.

---

[1] Geister. [2] sind zahlreich. [3] gefährlich (ähnlich packt der Geist der Krankheiten zu). [4] Yok Orogo ein Geist, der die Kinder im Mutterleibe „trinkt".
[5] Weiblicher Vorname. [6] Geliebte. [7] ? [8] Einhorn. [9] Einkerkerung?

Beispiel 53, Frauen

a[1] S. (He, der Schütze! der Reifen[1]!
a Ch. Die Lanze des Vaters des Alyaa!

5. Ostinatoformen

Beispiel 10, Frauen

a S. Der erste Same[3] von Paweel[4] brachte eine lange Cyeno[5].)
b Ch. er kommt vom Berg!
a′ S. Der Durraesser[6] hat mich[7] gebrochen, als ich noch ungebrochen war.
b Ch. Er kommt vom Berg!

Beispiel 31, Männer

a S. Zwillingsmutter, Mutter der Apio[8]!
b Ch. Schau den Kornspeicher an!
a′ S. Die Zwillingsmutter liegt auf dem Rücken!
b′ Ch. Warte, daß ich den Kornspeicher sehen komme!

Beispiel 9, Buben

a S. Die Brüste fallen welk, Elia[8]!
b Elia, yee!
b′ Ch. Bitte doch um Urlaub!

Beispiel 6, Buben

a S. Alilii Yee! Der Olengtanz rauscht am Hofe des Häuptlings.
b Ch. Alilii Yee!
a′ S. Alilii Yee! Der Olengtanz rauscht am Hofe des Olaal.
b Ch. Alilii Yee!

Beispiel 12, Männer

a Kind meiner Schwiegermutter!
b(a[1]) Mach ihr Platz, wie es sich für ein Mädchen geziemt.
b(a[1]′) Ch. Mädchen!

Beispiel 7, Mädchen

a S. (Die Jungmannschaft des Yason
b(a[1]) hat den Fluß dreimal überfahren.)
c(b) Ch. Yason durchfuhr dreimal den Fluß!

Beispiel 8, Mädchen

a S. Kek kek kek keelo!
b(a[1]) He, er hat vom Maniokabrei gehört.
a Seine Schritte dröhnen wie Meteore.
c(b) Ch. Der Breigierige nähert sich[9]!

Beispiel 11, Frauen

a S. Wehe der Labyongo. Durra!
b Ch. Erayee!
a′ S. (Die Vögel machen der Durra den Garaus.)
b Ch. Erayee!
a″ S. Zehren die Durra am Ayugi auf[10].
b Ch. Erayee!

a′ { Yee, Yee
{ Die Lanze des Vaters des Alyaa.
a″ Diese Lanze liegt kalt[2].)

Beispiel 32, Männer

a S. Der Zuspeisentopf der Mutter Adoc!
b Ch. Yok[11] hat ihn durchbohrt!
a′ S. Der Topf, dessen Boden sich leicht bewegt!
b Ch. Yok hat ihn zerstört!

Beispiel 33, Frauen

a S. Zwillingsmutter! Ihr Leib ist gerundet.
b Ch. Der Bub kann kein Bier trinken.
a′ S. Zwillingsmutter! Ihr Leib ist gespaltet!
b Ch. Der Bub kann kein Bier trinken.

Beispiel 72, Mädchen

a S. Tok, tok, tok. Es will mir übel werden! Tok, tok do!
b(a[1]) Ch. Erayee!
a′ S. Tok, tok, tok. Meine Schwester Yona! Tok tok do!
b Ch. Erayee!
a″ S. Tok, tok, tok ist groß genug zum heiraten! tok, tok do!
b Ch. Erayee!

Beispiel 73, Frauen

Ist aus einer anderen Gegend, enthält aber den gleichen Text wie Beispiel 72 und vertauscht nur den Namen Yona mit Elia.

Beispiel 21, Frauen

a S. (Kilu, kilu, ayee!
a′(b) Ch. Pfeift es vom anderen Ufer!
bc Es dauert die ganze Nacht!
d S. Man hört Hörner.
c Ch. Es dauert die ganze Nacht!
d′ S. Man hört) Pfeifen!
c Ch. (Es dauert die ganze Nacht!)

Beispiel 29, Männer

a S. Wir gehen das Bajonett aufsetzen.
b Ch. { Das Bajonett aufsetzen kann der Bub nicht!
{ Das Bajonett aufsetzen kannst Du nicht!
{ Das Bajonett aufsetzen kann man nicht!
a′ S. Wir gehen Schuhe treten.
b Ch. { Schuhe treten kann der Bub nicht!
{ Schuhe treten kannst Du nicht!
{ Schuhe treten kann man nicht!

---

[1] den er so sicher durchschoß? [2] Hat heute nichts getroffen (wird nicht benutzt?). [3] Kind. [4] Der Mann, der vom Berge Paweel stammt. [5] Gewand. [6] Durra wächst auf dem Berge Paweel. [7] meine Jugend. [8] weiblicher Vorname. [9] zum essen. [10] Bach in Pabo. [11] Geist.

Beispiel 28, Männer

a S. Maria hat Wort gesandt, man wünsche die Jungmannschaft zu grüßen.
b Ch. Der Acang Gaali Fluß!
a′ S. Wenn ich Gott wäre, würde ich zu ihr fliegen. Laß mich Maria grüßen gehen.
b′ Ch. Der Fluß ist groß!
b^1 S. Der Fluß ist groß!
b″ Ch. Der Fluß . . . (?)!

5. a) Ostinato und Antwort

Beispiel 13, Mädchen

a S. Der Blitz erschlug meinen Mann. Laß mir den Jüngling[1]! nun
a′ Ch. Erayee, laß mir den Mannesbruder nun!
b S. Ich sehe ihn beim Trommeln.
c Ch. Sein Anblick erfreut mich!
b′ S. Ich sehe ihn beim Tanzen.
c Ch. Sein Anblick erfreut mich!

6. Ostinato mit Einleitung

Beispiel 22, Mädchen

a S. Olili yee, olili yee!
b Ch. Aliboro!
c(a^1) S. Ich und mein Freund gehen zur Assabucht.
d(b′) Ch. Der Okang und die Layaa[2],
b Aliboro!
c′($a^{1\prime}$) S. Der Freund trägt Grüße auf.
d(b′) Ch. Der Okang und die Layaa,
b Aliboro!
c″($a^{1\prime\prime}$) S. Gehe und grüße die Seinen.
d(b′) Ch. Der Okang und die Layaa,
b Aliboro!

Beispiel 16, Mädchen

a S. He, Aliaka!
b Ch. Das Rindfell ist hart.
c(a^1) S. Richtet zunächst eine Liegestätte her.
d Ch. Wir gehen nach Jinya[3]!
b′ Dies Rindfell ist hart.

Es wurde schon bei den Chorformen auf die Verwandtschaft bzw. auf die Ableitung des Zuleitungssatzes vom vorausgehenden Solosatze aufmerksam gemacht. Dies bestätigt das Beispiel 14, das in Solo und Ostinato-Zuleitung ausdrücklich mit dem gleichen Worte *Kenyonyo* beginnt und so den Variationscharakter des Initiums der Ostinato-Einleitung bestätigt, da die Textanfänge gleich sind. (Daß Text und Melodie parallel verlaufen, braucht nach den bis jetzt aufgeführten Beispielen kaum mehr erwähnt zu werden.)

Beispiel 14, Mädchen

a S. Wenn man zu sehr drängt,
b Ch. Maleena
a′ S. Dann wird Dein Vater Dich verweigern.
a Wenn man zu sehr drängt,
a^1(b) Ch. Wenn man zu stark drängt[4],
b Maleena!

7. Größerer Melodieausbau

Die Texte der Beispiele 35 und 75 sind nicht wiederzugeben. Aber ebenso wie weder Worte noch Satzteile wiederholt werden, werden auch die Melodiestücke nicht wiederholt. In den Beispielen 52 und 23 treten bei erweitertem Textsinn in der Wiederholung auch die entsprechenden Melodieformen auf.

Beispiel 52, Frauen

c S. ?
a Toru Jima. Die Lanze, die Pabo besiegt!
b(a^1) Ch. Meine Neffen! Pabo!
a S. (Die Lanze, die Pabo besiegt.
c Ch. Abayo Lomule.)

Beispiel 23, Männer

a S. Der Lokungu freite vergebens. He, Mädel meiner Mutter[5]!
b Ch. Ihretwegen gab es Tod, Feindschaft.
c(a^1) S. He, Alimaac! Ihretwegen gab es Tod!
b^1 Ihretwegen gab es Feindschaft!

In dem Beispiel 23 sind die ganzen Formumgestaltungen aus der Bedeutung der Worte *Pere odoc* (ihretwegen), die meist um *h* und *c* stehen, abgeleitet. Weitere Melodieumformungen durch Textsinnerweiterung enthalten die folgenden Beispiele.

---

[1] Mannesbruder. [2] Poetische Namen. [3] um Geld zu verdienen.
[4] Var.: Man ruiniert den jungen Mann. [5] Var.: Er rufe die Burschenschaft zusammen!

Beispiel 30, Mädchen

a S. He, ein wahrer Prachtkerl!
a^1 Die Schlange schleudert ihren Schweif.
b Mein Bruder, der Dumme starb!
c(a^2) Ch. He, der Dumme starb!
c′($a^{2\prime}$) Die Schlange schleudert ihren Schweif.
d(b^1) Der Dumme starb.

Beispiel 70, Frauen

S. (Owino, Sohn des Labogo!
Der Angelegenheiten der Welt, wer kennt sie?
Ich geh ins Dorf, ich geh ins Dorf des Labeja.
Ich fand den Machtträger, wie er kroch.)

Beispiel 61, Männer

a S. (Er beschimpft den Loye, er beschimpfte den König.
a′ Hat je ein Sklave den König beschimpft?
b Ch. Selbst, wenn er schon tot wäre(?) . . .
(ab) . . .)

Die folgenden Zeilen (gedehnte Motivwiederholung) fehlen im Text. Sie werden, von ausfüllenden Zwischenrufen abgesehen, wahrscheinlich die gleichen sein (und daher im Protokoll fehlen).

Bei den Gestaltwiederholungen gehen ebenfalls Text und Melodieveränderung bzw. Neugestaltung Hand in Hand.

Beispiel 44, Männer

a″ S. Oniba mit abgelegter Kopffeder einen Korb füllend hat heute meinen Sohn durch den Tod beschädigt.
b(a^1) Ch. Den Federbusch legt er ab, füllt einen Korb.
Der heutige Tag hat meinen Sohn durch den Tod zerstört.
a S. Ach der Tod! Was soll man machen?
b(a′) Ch. Er hat den Sohn des Ayong zerstört.
a(a″) S. In den Dörfern hat der Tod die Geliebte enttäuscht.

Beispiel 37, Mädchen

a S. Abangoole kämpft allein!
a^1 Ch. Tod! Abangoole!
a′ S. Abangoole Joliwa yee!
a^2 Ch. Kind der Aanoo! Abangoole!
a″ S. Abangoole . . .?
a^1 Ch. Der Tod hat meine Kraft hinweggerafft[1].

Beispiel 43, Männer

(a″) S. . . .
a Mutter wohin soll ich mich wenden?
b(b^1) Ch. Platz zum bleiben ist nicht mehr vorhanden!
a′ S. Ach, Kind meiner Mutter. Wohin soll ich mich wenden?
c(b) Ch. Sklave(?)
a″(a′) S. Ich fühle mich verloren!
c′(b′) Ch. Sklave(?)

Beispiel 42, Männer

S. (He, die kleinen Schellen[2]!
Schelle, die Kinder der Mutter der Aci!
Glich[3] einem jungen Leoparden, ein wunderschönes Kind!
Eines Tages schaute ich vergeblich auf den Weg,
glich der doch einem jungen Leoparden!)
Ch. Er[4] spreizt die Augen, das überlebende Kind.
S. Schelle, Kind meiner Mutter!
Ch. Schelle, die ich täglich vergeblich auf dem Wege erwarte.

Beispiel 41, Mädchen

a′ (S. Heute nun begräbt er mich. Mein Bruder weint seinetwegen.
b′ Ch. Ach, Ding meiner Mutter!
a S. Der Tod hat meinen Bruder verbrannt.
b Ch. Wie Feuer brennt[5]!)

Beispiel 40, Mädchen

a (S. Olal hat den Pici gestochen.
a^1 Ch. Was hat Payiira verbrochen?
b S. Payiira hat Protest für Minyai[6] eingelegt.
a^2 Ch. Was soll ich nun sagen?
a′ S. Die Leute von Payiira führen Scheinkämpfe auf.
a^3 Ch. Wir wissen nicht, warum.
a S. Olala hat den Elias umgebracht.)

Solche gedehnten Motive sind in Beispiel 38 durch einen reicheren Text ausgefüllt:

Beispiel 38, Frauen

(S. Die Pfeife des Onyang ertönt bereits in der ersten Dämmerung.
Die Jungens werfen sich ungestüm in den wütenden Kampf[7].
S. und Ch. Hör doch! Kawumssi bläst!
Unsere Leute maßen sich einst mit den Leuten von Cinya.
Die Jungens brechen die Schäfte; die Lango wüten[8].
Die Leute von Labigiryang kämpfen selbst mitten unter den (?) Aleero.
S. Die Pfeife ertönt bei der ersten Morgenröte.)

---

[1] Var.: Abangoole kämpft allein, tot! Abangoole. [2] Kinder. [3] an Lebenskraft. [4] die Leiche. [5] so vollständig. [6] Gegend. [7] Var.: Die Jungen bei uns kämpfen in aller Frühe. [8] Var.: Der aufgeräumte Junge kämpft selbst mit Weibern. Die Lango wüten.

Die Dehnung kann auch durch einen Ausruf getragen werden:

		Beispiel 67, Frauen
a	S.	He, Atwoli, der Mächtige ist hier!
a′		Atwoli, Kwaci-pa-Nyaga[1] ist angekommen!
a″(b)		Atwoli, Mächtiger!
b(c)		um dessentwillen die Eifersucht die Weiber schüttelt.
a	Ch.	Eee!
a′		Der den Mädchen zusagt.
c(b′)		Man sieht den Kwacopanyaga bei ihr, Awool der Mann der vielen Frauen.
b′(c)		Man sieht die Eifersucht, die sie bewegt!

Schließlich kann der Chor mit dem Solisten Motiv- und Text-tauschend eine erklärende Rolle haben:

		Beispiel 39, Mädchen
a(a′)	S.	Wegen eines Strafschafes[2]!
b		Mörder tun weh!
c(a′)		Den Bacikol brachten sie um.
d(c)	Ch.	Wegen der[3] Termiten, die man einwickelt[4].
e(a)	S.	Grundlos brachten mich die Termiten um.
f		Das Kind spricht von einem Opferschaf[5].
a(b)	Ch.	Wegen eines Strafschafes!
b		Mörder tun weh!

Aus dieser Aufstellung geht zur Genüge hervor, in welch starkem Maße Text und Musik aufeinander einwirken. Textvarianten gehen parallel mit musikalischen Varianten, weitere Textvarianten mit melodischer Gestaltwiederholung, neue Textteile mit neuen Melodieteilen. Symmetrischen Verszeilen entsprechen symmetrischen Melodiezeilen. Wo der Sprachakzent vom musikalischen Metrum abweicht, entstehen Synkopen (Beispiel 42, Latéen ajúlá). Es ist wohl müßig zu fragen, welcher Faktor der bestimmende sei. Beide bilden einen geschlossenen Ausdruck einer Idee, zumal die Dichtung der Naturvölker dem repetierenden Charakter der musikalischen Formbildung von Haus aus sehr nahe steht. Jedes nähere Eingehen auf das zeitliche Nacheinander und die Verbalbeziehungen fehlen im Text. Dem entspricht auch in der Musik mehr Wiederholung als Entwicklung der Form, mehr zusammengesetzte als weitgespannte Formen.

Besonders zu erwähnen ist nur die Rolle des Chors, der in den Ostinato-Formen immer eine ausrufende oder auffordernde, bedenkende, ratende, ermahnende oder bewundernde Rolle hat. Das Beispiel 29 sei hier noch wegen seiner besonderen Eigenschaft angeführt: es hat einen Ostinato, der zwei bis drei verschiedene Textversionen gleichzeitig bringt (dies ist im Text 29 [S. Ostinato-Formen] durch eine Klammer angedeutet). Die Folge davon ist die Bildung von Mehrstimmigkeit, da jeder Textvariante auch eine Melodievariante entspricht. Dies dürfte ein klassisches Beispiel für die Variationsgrundlage der Mehrstimmigkeit sein, das dem Verfasser bei der Niederschrift der Geschichte der Mehrstimmigkeit leider noch nicht bekannt war. Über eine Beziehung zwischen Text und Borduntönen im Beispiel 28 läßt sich leider nichts feststellen, da die Textunterlegung nicht möglich war. Aber es ist wahrscheinlich, daß der Chor den Bordun durch ein Eee Eee textiert.

Liedformen

Nach dem vorausgegangenen Vergleich von Text und Musik erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf die formbestimmende Kraft des ideellen Inhaltes. Daraus ergibt sich eine Fülle von formalen Möglichkeiten, die hier schematisch dargestellt werden sollen. Über die Anzahl der Wiederholungen kann kein Aufschluß gegeben

[1] Mädchenfreund. [2] Grund des nachher beschriebenen Mordes.
[3] getöteten. [4] werden im Gras eingewickelt. [5] zur Sühne für den Mord.

werden, weil sie meistens beliebig lange fortgesetzt werden und daher die Dauer einer phonographischen Aufnahme überschreiten. Da die Texte im großen Ganzen die gleichen bleiben, so ist die Zahl der Wiederholungen wohl gleichgültig. Eine Reihe von Liedern schicken dem Lied eine Einleitung voraus, die mit den beiden letzten Satzteilen identisch ist. Auch hier scheinen ideologische Gründe vorzuliegen. In den Beispielen dieser Art handelt es sich jedesmal um eine kurze Vorausnahme des Inhaltes, des entscheidenden Punktes, um den es sich drehen wird und der am Schluß wiederholt wird. Im Beispiel 39 wird das Motto des Opferschafes (Grund), im Beispiel 40 die Bestechung (Anlaß), im Beispiel 41—43 der Tod (Stimme des Toten) vorausgeschickt. Dann erst beginnt die eigentliche Schilderung. Im Beispiel 43 fehlt die erste Zeile. Da sie aber am Schluß nicht wieder gesungen wird, so bleibt uns der eigentliche Grund zur Unruhe, die dort besungen wird, vorenthalten. Daraus ergibt sich, daß auch hier das isolierte Ostinato innerhalb der Strophe immer an erster Stelle steht, das eingeleitete Ostinato hingegen an zweiter Stelle (vgl. Chorformen I A d).

Im folgenden Schema sind Transpositionen durch einen waagerechten Strich, Variationen durch den üblichen Apostroph, Gestaltwiederholung bzw. vollständige Umbildung, soweit sie äußerlich noch einigermaßen erkennbar sind, durch eine Ziffer neben der ursprünglichen Form gekennzeichnet. Ostinati mit und ohne Einleitungssätzen sind unter dem gleichen Buchstaben zusammengefaßt, jedoch sind die Ostinati durch eine darunter stehende 2 (d. h. Teil des ganzen Satzes) gekennzeichnet. Die oben beschriebenen ideologischen Vorausnahmen sind ausgeklammert. Die Großteilung ist durch einen senkrechten Strich angegeben. Die dünnen Striche teilen die Sätze in einfache (meist symmetrische) Teile, die dicken Striche geben den Bewegungsunterschied an, der sich nicht mit der Symmetrie der einfachen Satzteile deckt, sondern die erste formale Gliederung meist durch eine neue Bewegungsgliederung überschichtet. Dadurch erhalten diese Lieder einen ritornellhaften Abschluß, der sich zwar aus den Gliedern des Hauptsatzes herleitet, aber durch seine ganz verschiedene Bewegungsart und die Umformung dieses Melodiegliedes zu einem vom übrigen Satz stärker losgelösten Schlußsatz macht. Dies ist für die Entwicklung einer Großform über den einfachen Parallelismus der Glieder hinaus von entscheidender Bedeutung.

I. Verschiedene Versionen einer Grundform

Gliederzahl

2 | a | a′ 54 a | a′, 62 a | a¹ 72, 73 a a′, 3, 34 a a¹ 56

3 | a a′ | a″ 65 a a′ | a¹ 55

4 | a a¹ | a a¹ 50 a a¹ | a′ a¹′ 4 a a′ | a¹ a¹′ | a¹″ a¹″ 24 a″ a¹) a a 2 | a″ 44

5 | a (a) a′ a′ | a¹ 38 a¹) a a a′ a′ 53 a¹′ a″) a a¹ a a¹ | a′ a¹ a′ | a″, 25 a a′ | a¹ a¹′ | a² 5 a′ a′ a‴ a‴) a a¹ | a′ a¹ a′ a¹ 49

| a a′ | a¹ a″ | a² a² 60 a a¹) a² | a¹ 2 | a¹ 74

Gliederzahl	
6	a ¦ a′ ¦ a″ 37 a a a^2 1 a | a^2 $a^{2\prime}$ 26 a ¦ $a^{1\prime}$ | a^3 27 a^1 a^2 ¦ $a^{1\prime}$ a′ a^1 $a^{1\prime}$ a^1 | $a^{1\prime}$ $a^{1\prime\prime}$ a^1 ¦ a^2 ¦ $a^{2\prime}$

II. Verschiedene Melodieteile

2—3	a 11 a | 42, 50, 56 a 71 a a′ 6, 7, 8 a a^1 b | 30 a b | 9 a a^1 ¦ 12 a ¦ b | c 67 b b a^1 b b a^2 $a^{2\prime}$ b^1 b′ $a^{1\prime}$
4	a | a′ 23 a | a′ 14–17, 20, a′ |) a ¦ a′ | 41 a a′ | 46 a′ a″) b | b^1 b | b′ 31–33, 63/4 | b′) b | b′ b | b^1 b′ ¦ b″ 2 2 2 2
	a a′ 59 a″ |) a a ¦ a″ 43 a′) a | a ¦ 58 a a ¦ a^1 | b′ 61 a a′ c | b b′ | b^1) b b′ ¦ b′ b′) | b ¦ b b ¦ | b b 2 2 2
	57 a a^1 | 66 a ¦ a^1 | 75 a′) a ¦ a′ 29 a′) a a′ | 39 c^1) a | b | b^1 | b b′ | b b^1 b^2) b ¦ b^1 c) b | c) a^1 |
	52 c a′) a c a′ 18 a a^1 ¦ b c 70 ‖: a ¦ c :‖ 2 a | | d | d′ 21 c b′ d) b b′ ‖: b ¦ d :‖ | b c | c | c 2 2
5	a ¦ b ¦ a′ 51 a′ b′) a b c a b′ 69 b^1) a | c ¦ e b^1 | 47 a^1 c) a a^1 | c 48 a^1 ¦ b^1 b′) a b c a b′ c^1) b | d ¦ | c^1 b c) b b^1 | c
6—7	a | a′ ¦ a^1 36 a (b) ¦ a′ ¦ a^1 35, 38 a a′ ¦ a a″ 19 a | a′ | b^1 28 a′) a | b | b^1 ¦ a^1 b ¦ b′ ¦ b^1 b ¦ a′ b′ b | b′ | b″ a^3)
	| b | a′ 40) a a′ ¦ c d d′ 45 a b b 13 a a^1 b a^1 | a^2 | a^3 x) b b′ ¦ c d d′ a′ c c a^2 $a^{2\prime}$ b^1 30 2 2
8	a | a^1 ¦ a^2 | a^3 ¦ $a^{3\prime}$ 10 a ¦ a^1 ¦ $a^{1\prime}$ | $a^{1\prime\prime}$ 22 b | b ¦ b | b ¦ b b ¦ b ¦ b | b 2

Melodietypen

Stilistisch stehen sich zwei Grundformen gegenüber. Die eine ist durch ein mehr oder weniger glattes und widerstandsloses Verlaufen der Melodik (A), die andere durch eine eruptive, stoßende und zum Teil unausgeglichene Vortragsart (B) gekennzeichnet. Beschränkt sich die erste Art im wesentlichen auf die geselligen Lieder, so entspricht der zweite Typ dem zweckgebundenen, mehr oder weniger mit dem Geisterkult (dazu gehören auch Helden- und Kriegslieder) verbundenen Musizieren.

A. 1. Als einfachste Form des glatten und kontinuierten Melodievortrags können die Beispiele 3, 5, 20, 72, 73 gelten. Dazu gehören mit leisen Kontraktionen in der Mitte die Beispiele 6—8. Wird die Zweiteiligkeit aufgegeben, so tritt meist ein (den rhythmischen Verlauf — nicht die Zeitdauer — leicht unterbrechender) Chor im dritten Teil auf und nimmt dem Satz etwas den Charakter des völlig hemmungslosen Ablaufes (Beispiel 9, 13, 74). Diese Hemmung kann auch im solistischen Teil auftreten (Beispiel 12, 31).
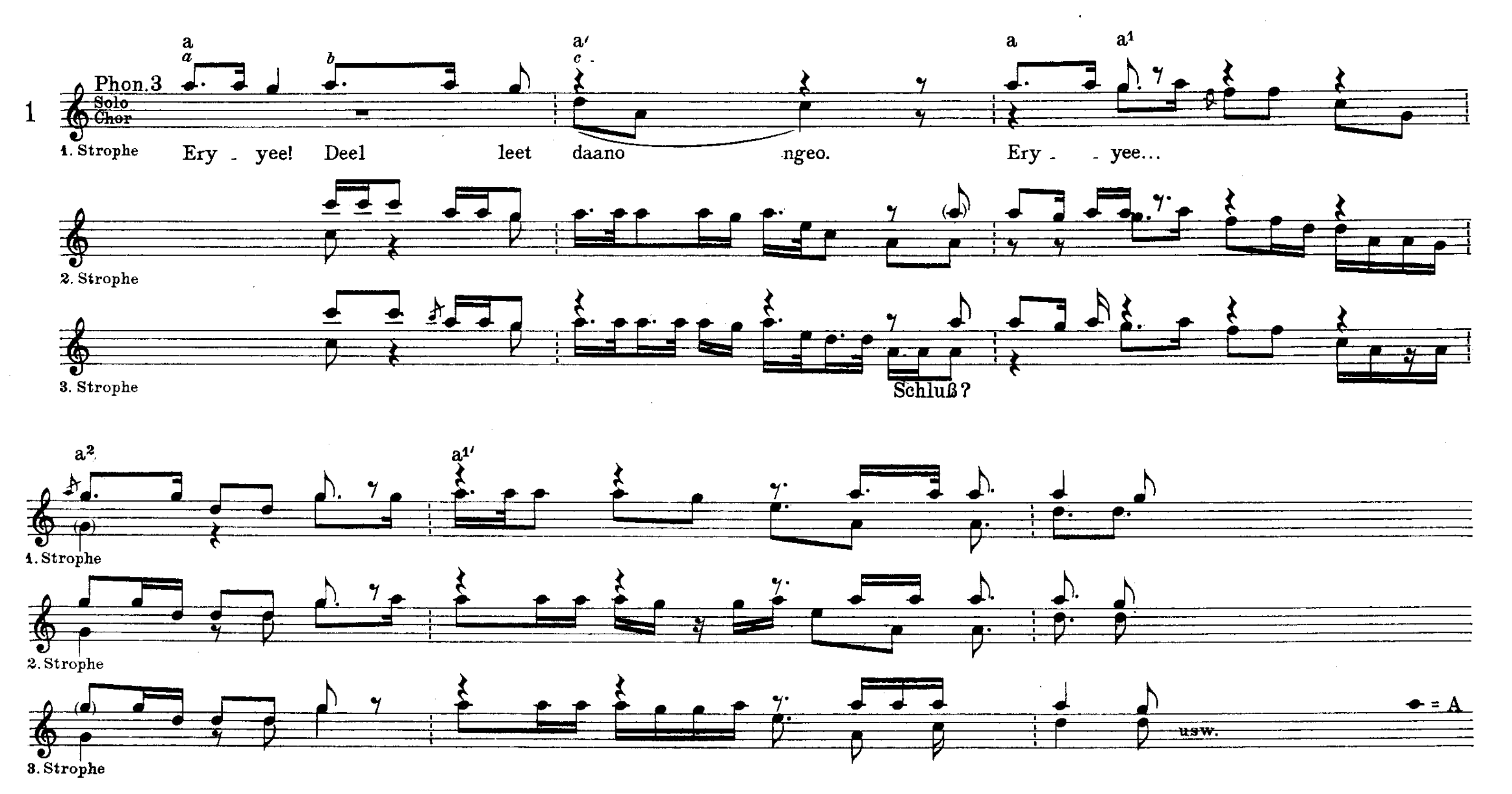
2. Immer weiter differenzieren sich die Teile und die Rhythmen in den Beispielen 11, 14—17, 21, 22, 29 und die Symmetrie der Teile geht stark zurück.

3. Der tanzhaft straffe Rhythmus des Beispiels 11 verstärkt sich in Beispiel 1, 2, 10, 18, 19, 25. Die Symmetrie der Glieder ist wieder stärker ausgeprägt.

(Textfortsetzung Seite 241)

Notenbeispiele

I. Gesellige Lieder



Frauen. Tanzart Ogodo. Chorform I, A a Struktur A 5 ♩= 132 - 152
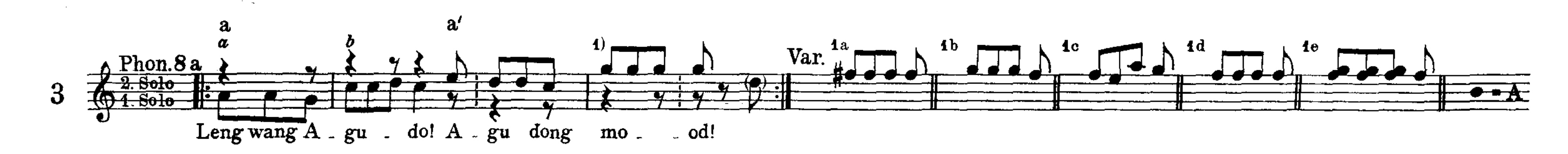
2 Phon. 18 b — Chor I Solo — Chor II

a b c d a′ b′ c′ d′
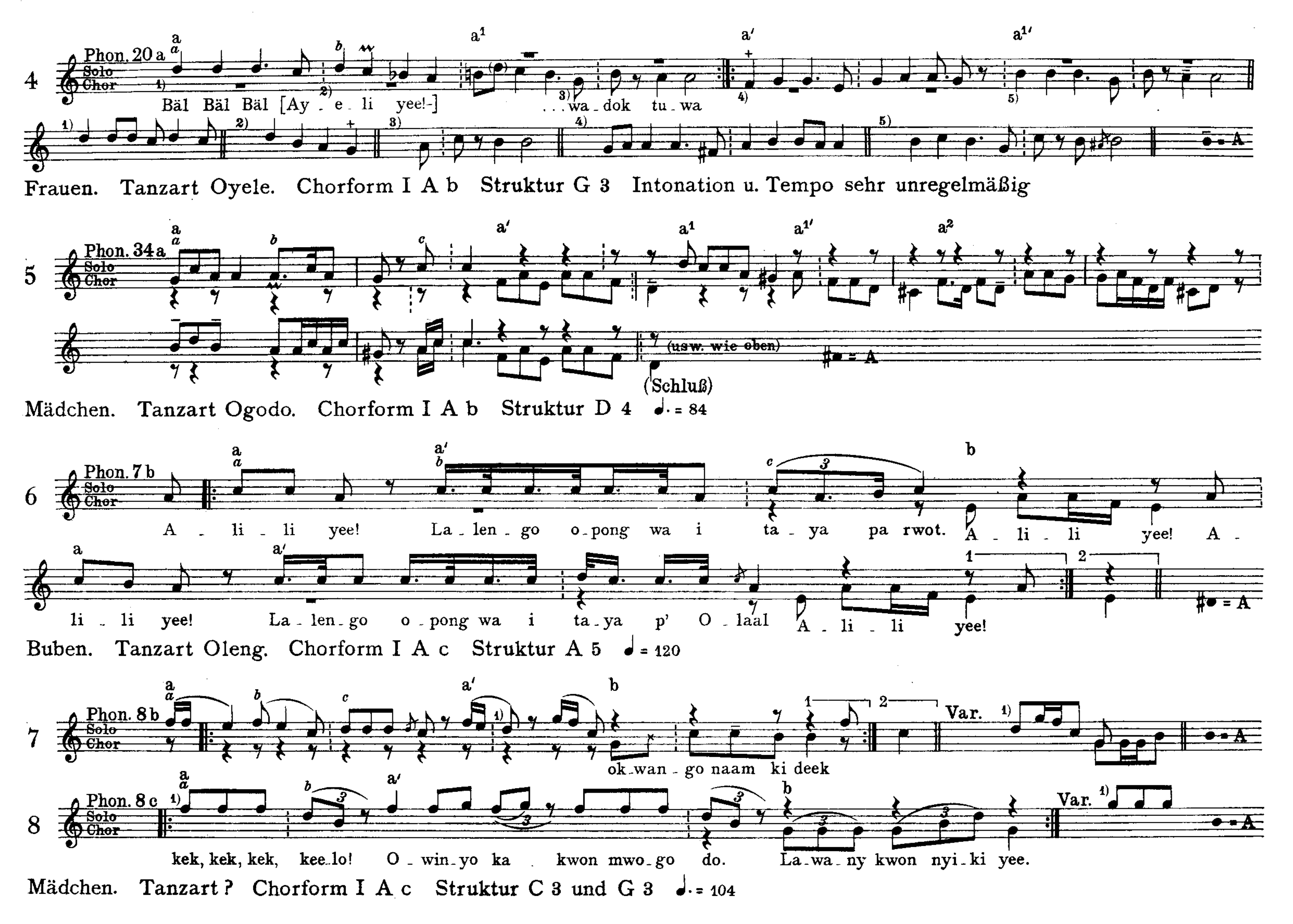
1) 1) 1) 1) 1) 1) 1) 1) 1)

= A

Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I, A a Struktur C 3 ♪. = 184



Mädchen. Tanzart ? Chorform I, A b Struktur C 2 ♩. = 104

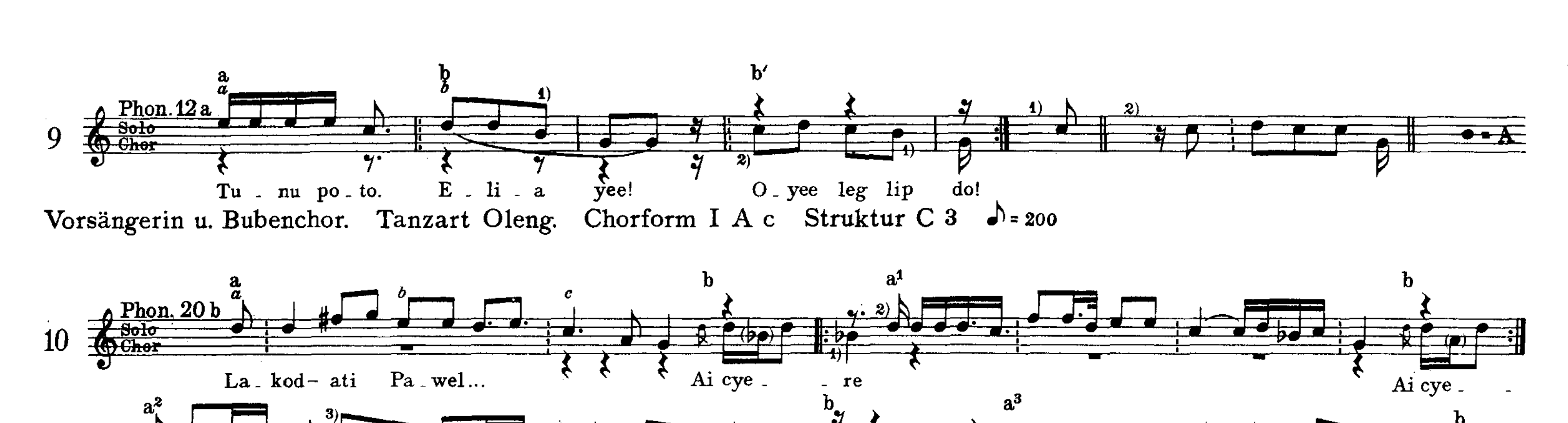


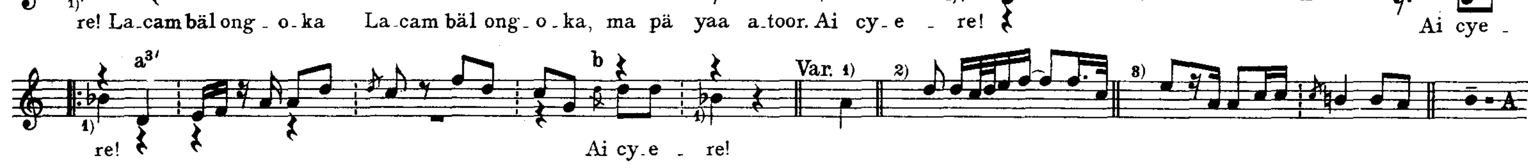
Frauen. Tanzart Oyele. Chorform I A b Struktur G 3 Intonation u. Tempo sehr unregelmäßig

Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I A b Struktur D 4 ♩. = 84

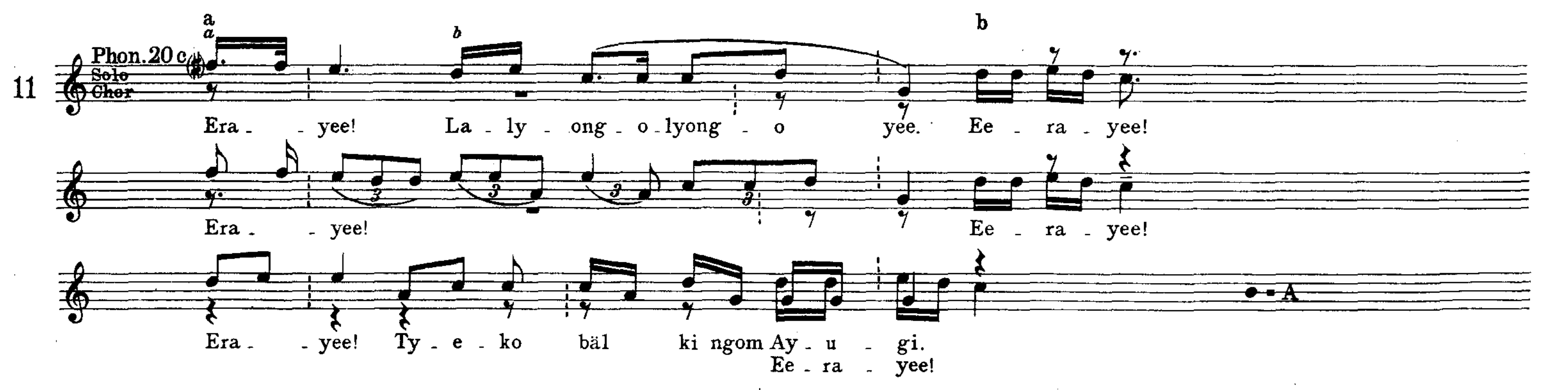
Buben. Tanzart Oleng. Chorform I A c Struktur A 5 ♩ = 120

Mädchen. Tanzart ? Chorform I A c Struktur C 3 und G 3 ♩. = 104
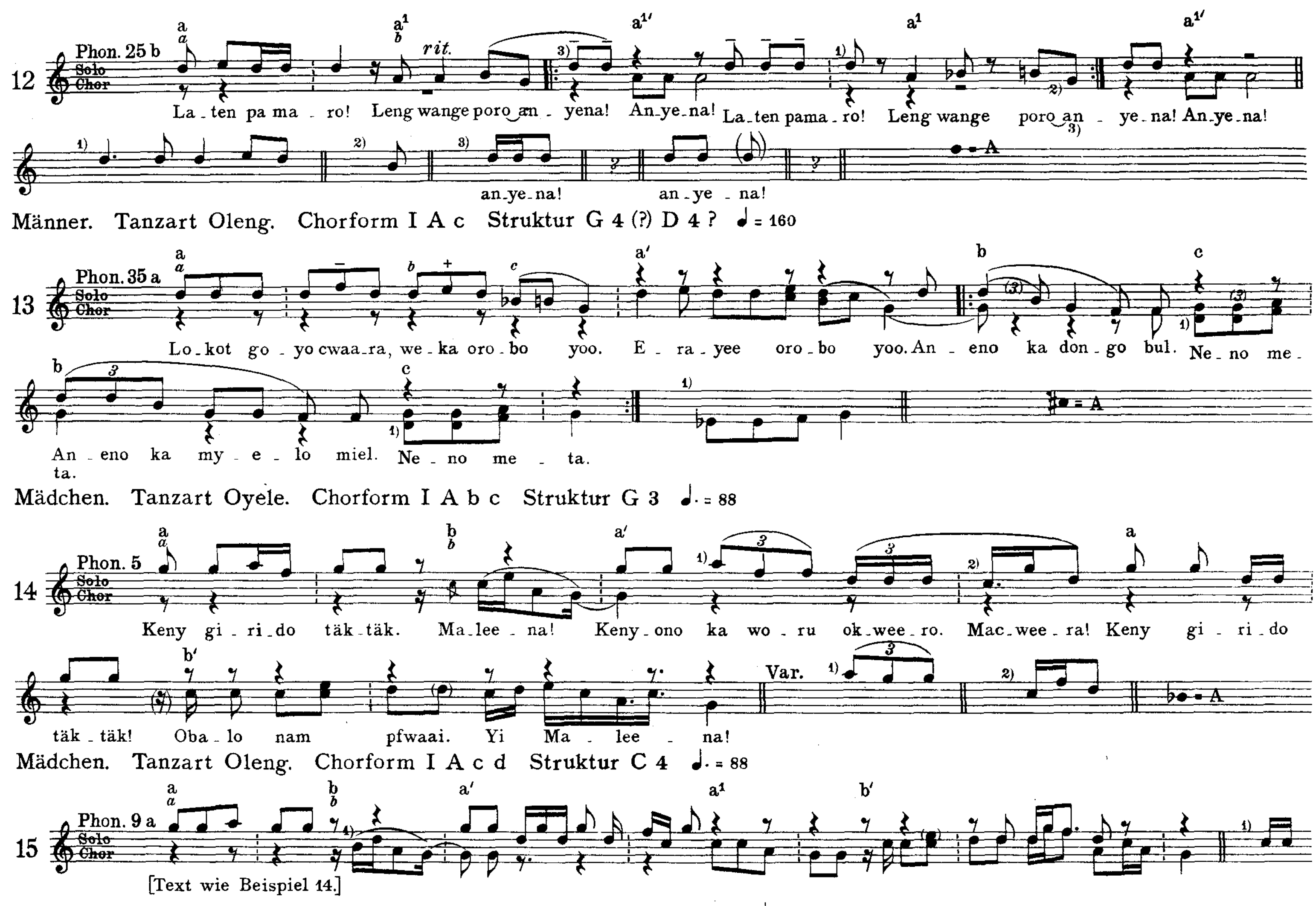




Frauen. Tanzart Oyele. Chorform I A c Struktur G 4 ♩ = 92



Frauen. Tanzart Oyele. Chorform I a c Struktur C 3 ♩ = 92

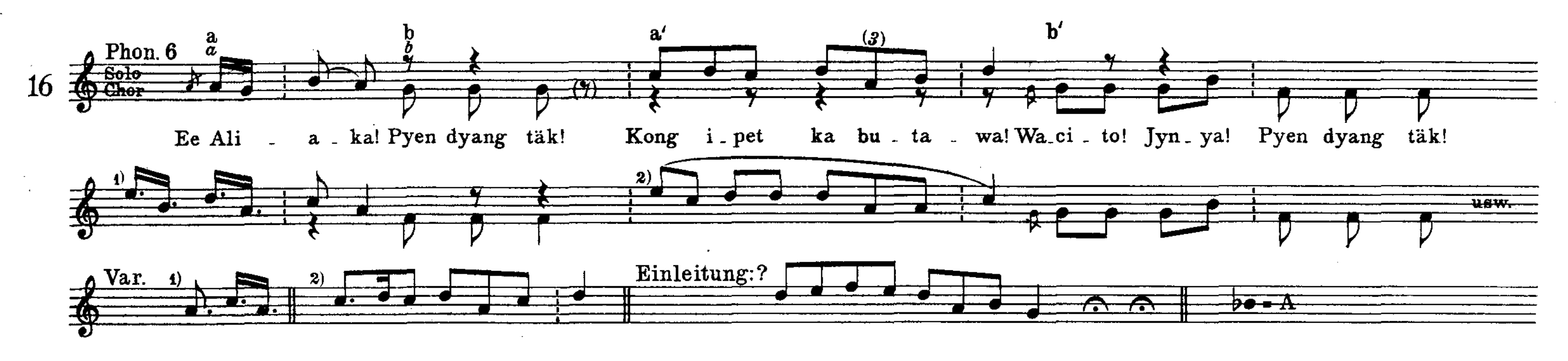


Männer. Tanzart Oleng. Chorform I A c Struktur G 4 (?) D 4 ? ♩ = 160

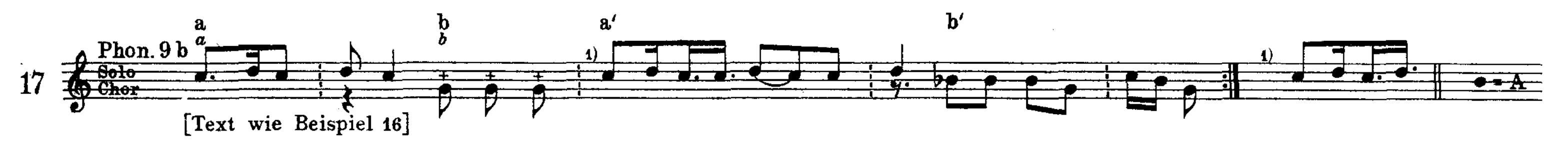
Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform I A b c Struktur G 3 ♩. = 88

Mädchen. Tanzart Oleng. Chorform I A c d Struktur C 4 ♩. = 88
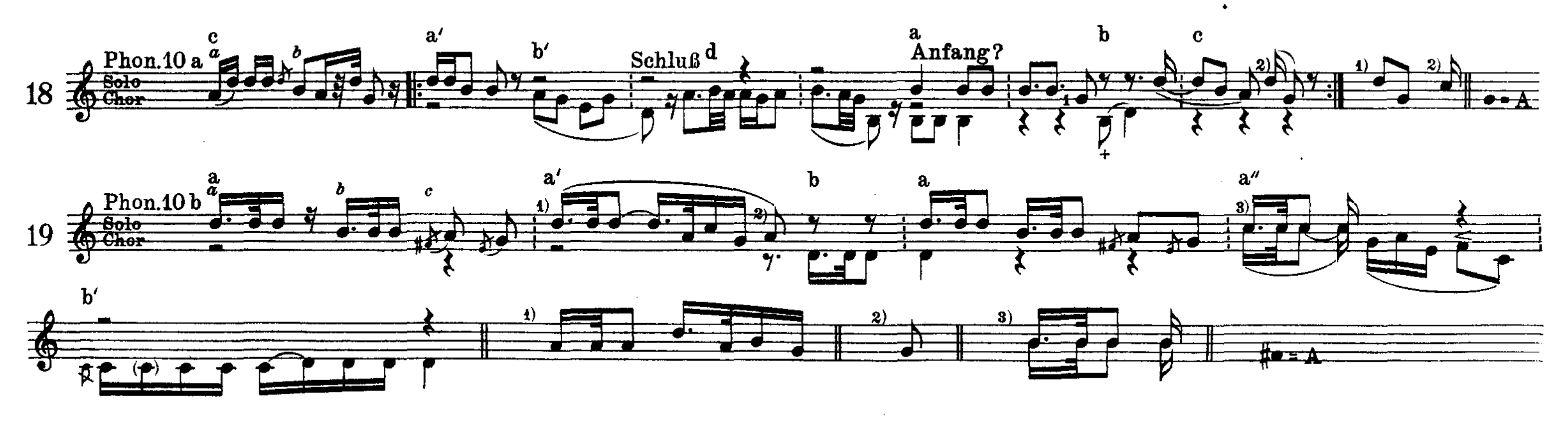
gem. Kinderchor. Tanzart Oleng. Chorform I A c d Struktur C 3 ♩. = 88



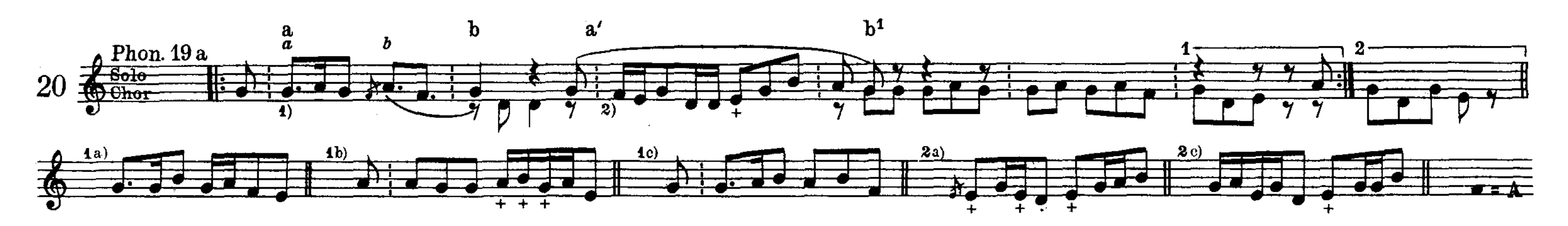
Mädchen. Tanzart Oleng. Chorform I A d Struktur G 4 ♩. = 88 Solo etw. rascher



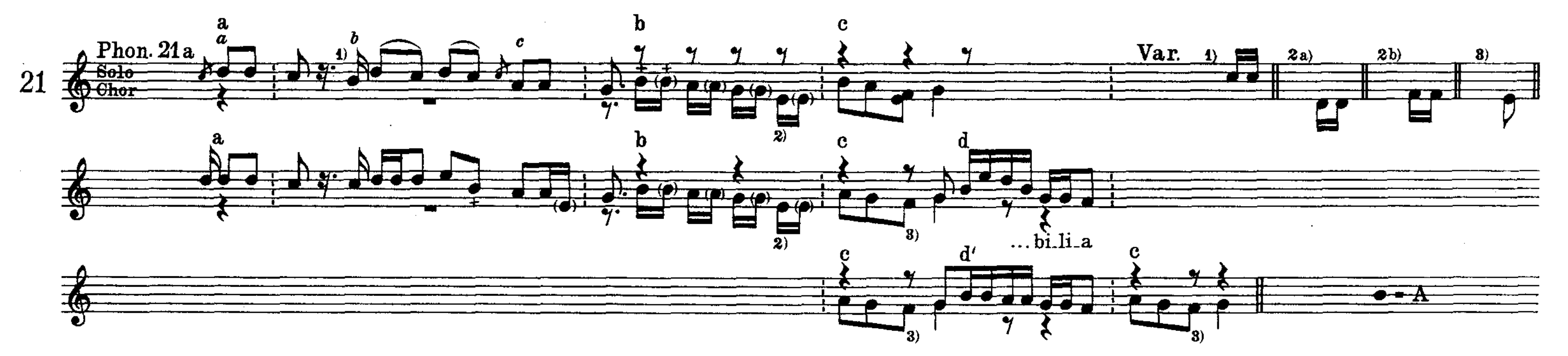
gem. Kinderchor. Tanzart Oleng. Chorform I A d Struktur G 3 ♩. = 88



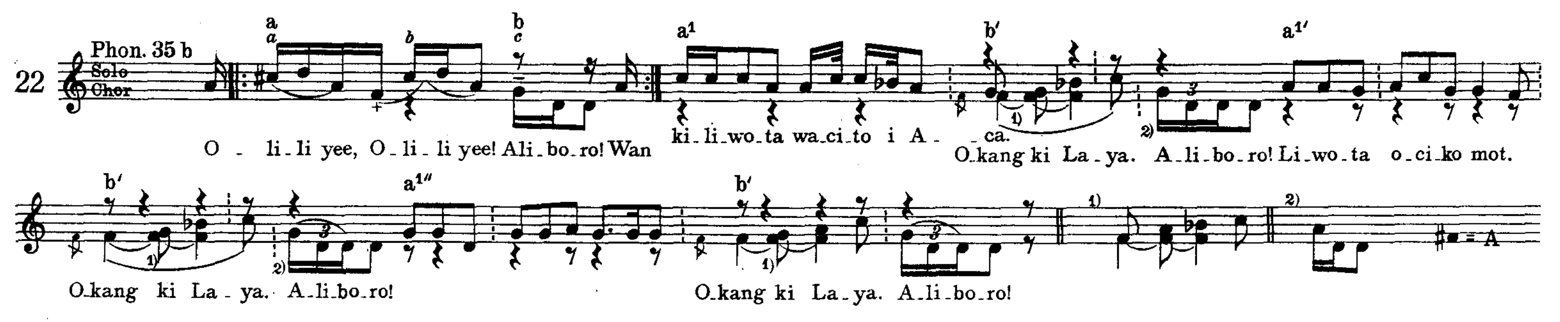
Mädchen. Tanzart Oleng. Chorform I A d Struktur G 3 ♩ = 112 - 125
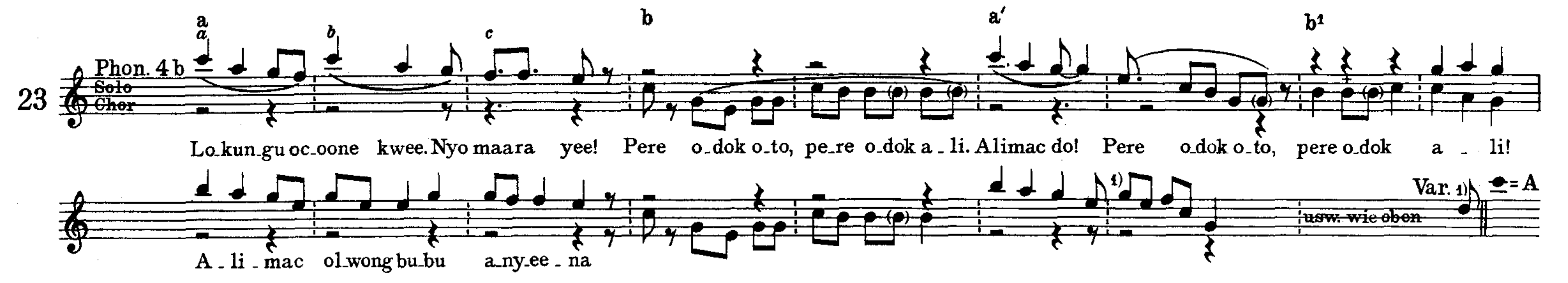


Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform I A d Struktur G 6 ♩. = 108



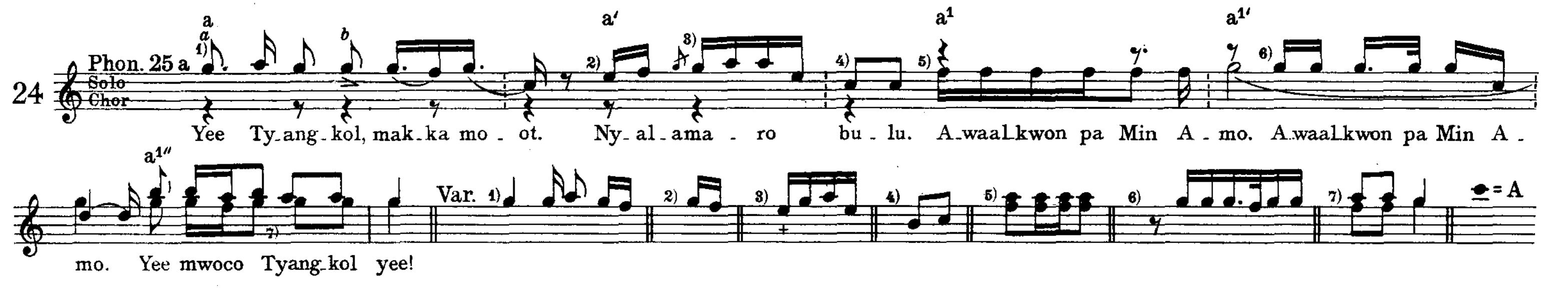
Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform I/II A d Struktur G 6 ♪ = 184
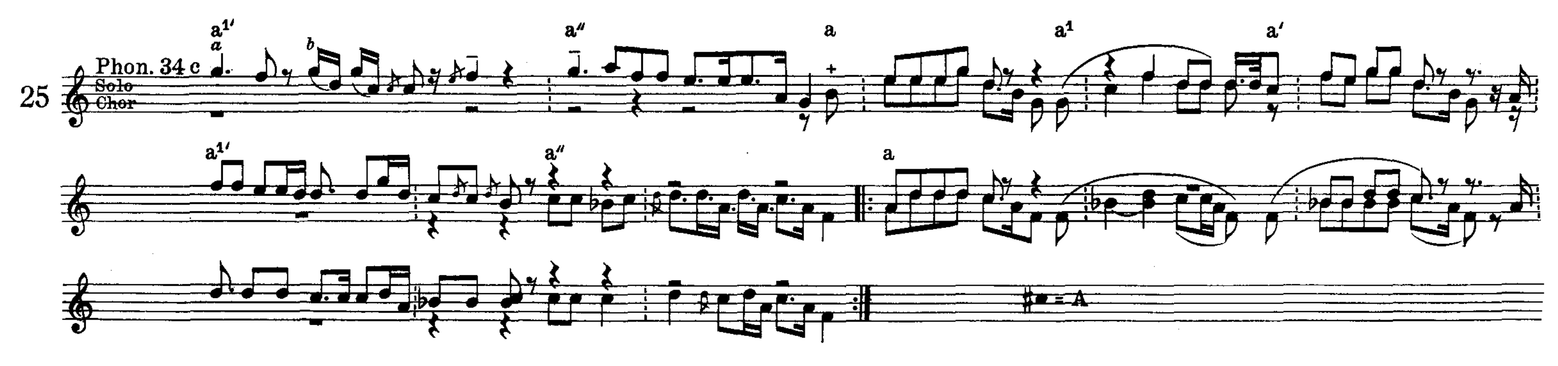


Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform I A c d Struktur D 4 ♪ = 192



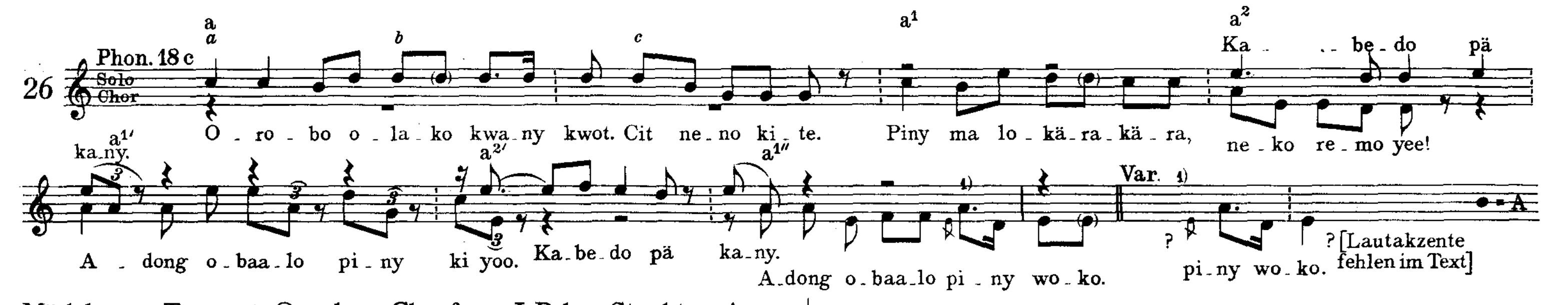
Männer. Tanzart Oleng. Chorform I A e Struktur C 3 ♩ = 184



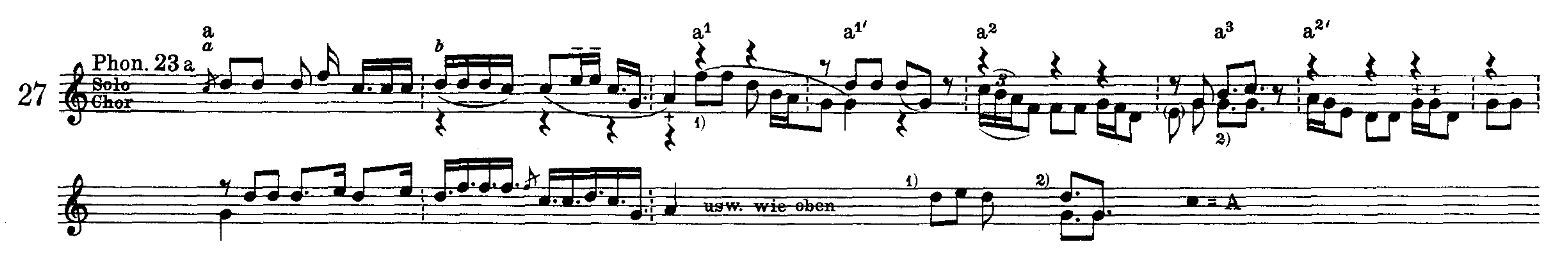
Männer. Tanzart Oleng. Chorform I B a Struktur G 3 ♪ = 200



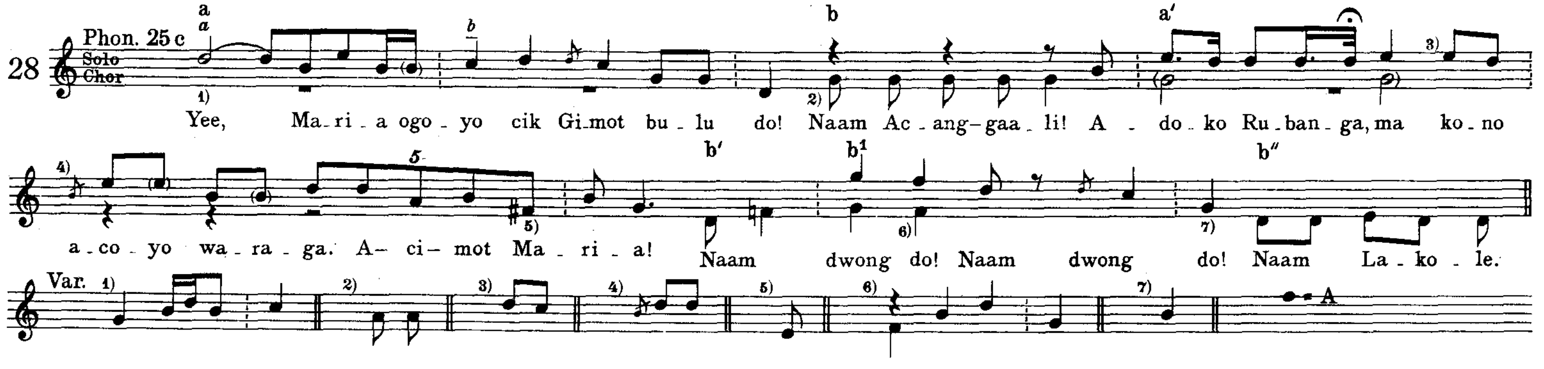
Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I B a Struktur C 4 ♩ = 120



Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I B b Struktur A 5 ♩ = 184

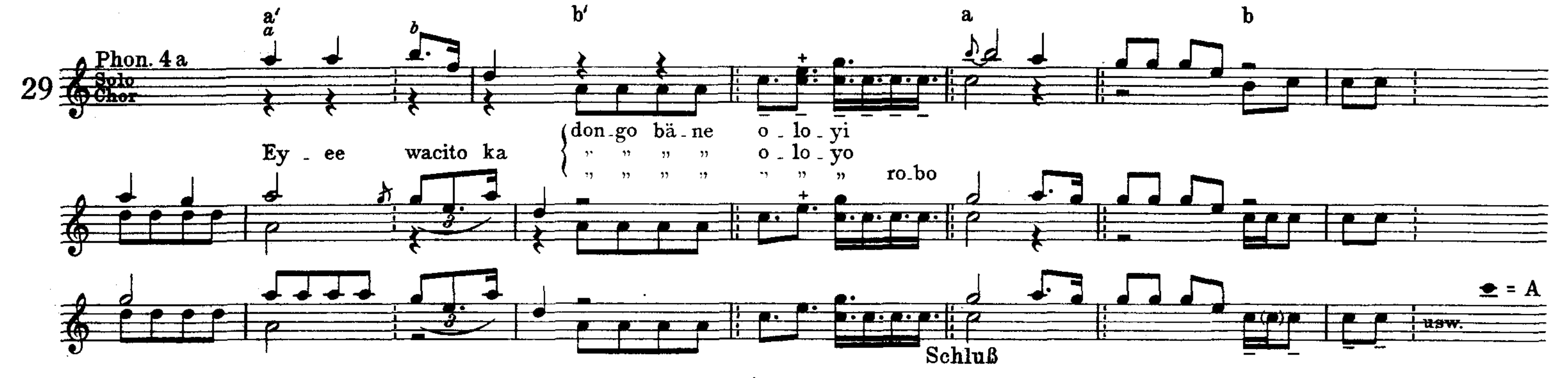


Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I B b Struktur G 4 ♩ = 200

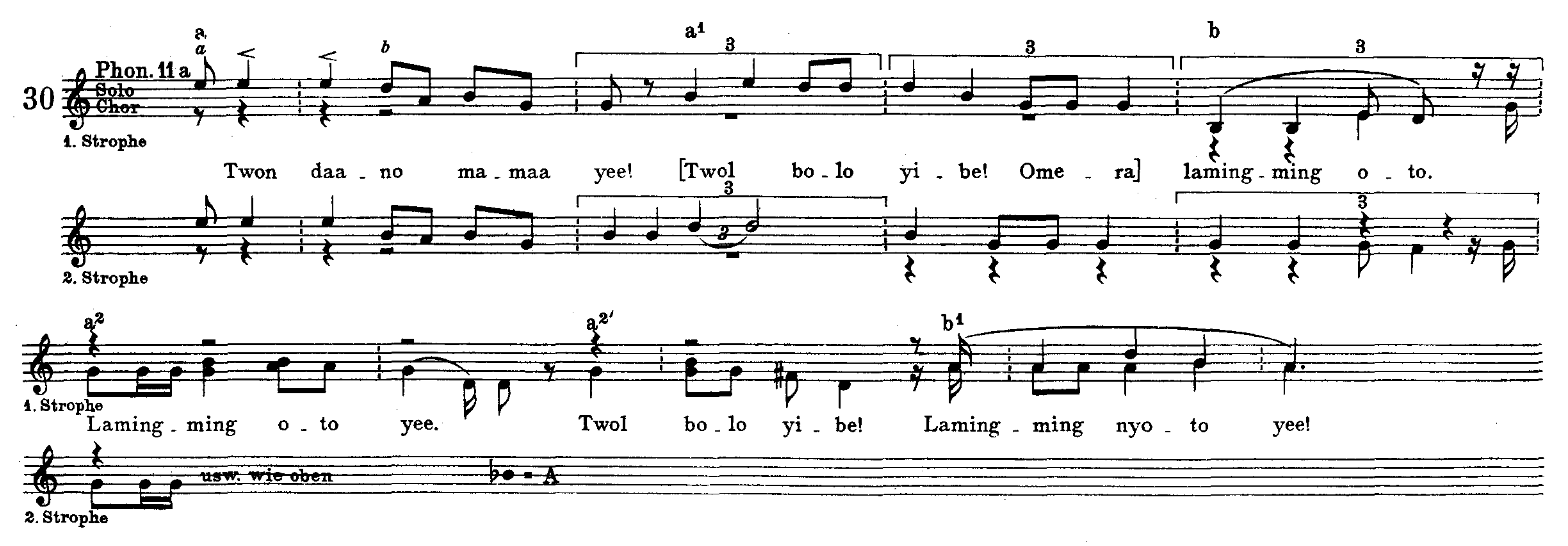


Männer. Tanzart Oleng. Chorform I B c d Struktur G 4 ♩ = 184

Ia. Spottlieder
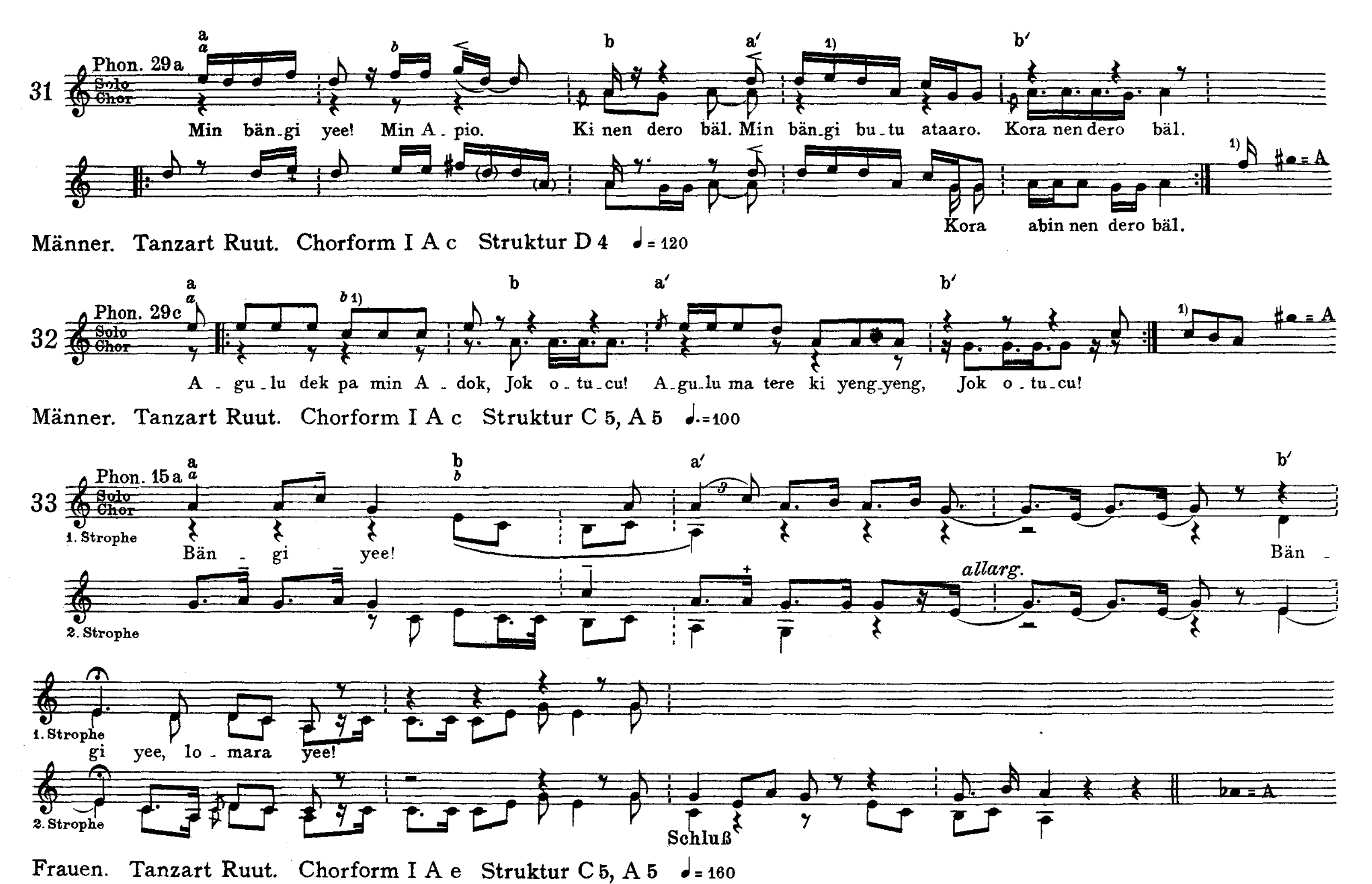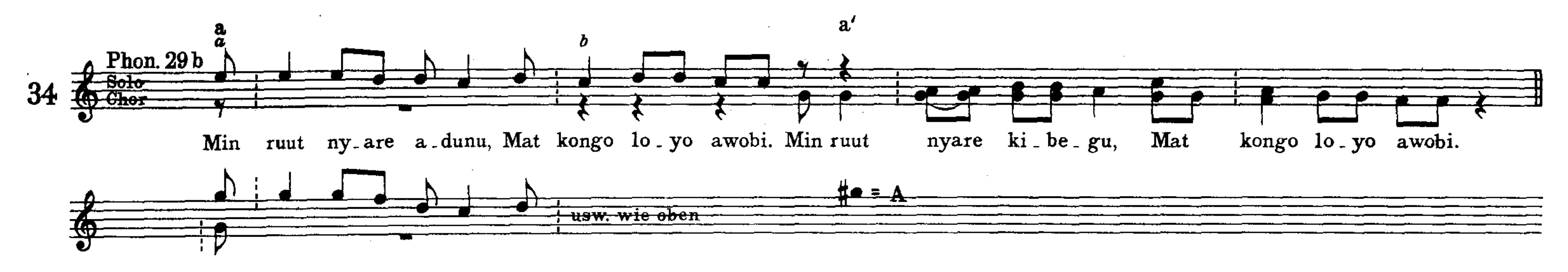


Männer. Tanzart Oleng. Chorform I A c Struktur C 6 ♩ = 184



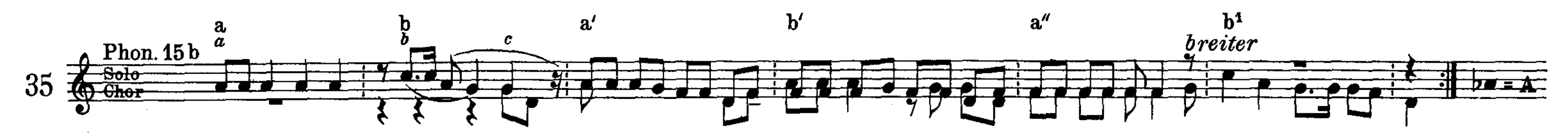
Mädchen. Tanzart Oleng. Chorform I A e Struktur G 6 ♩ = 184

II. Erotische Lieder



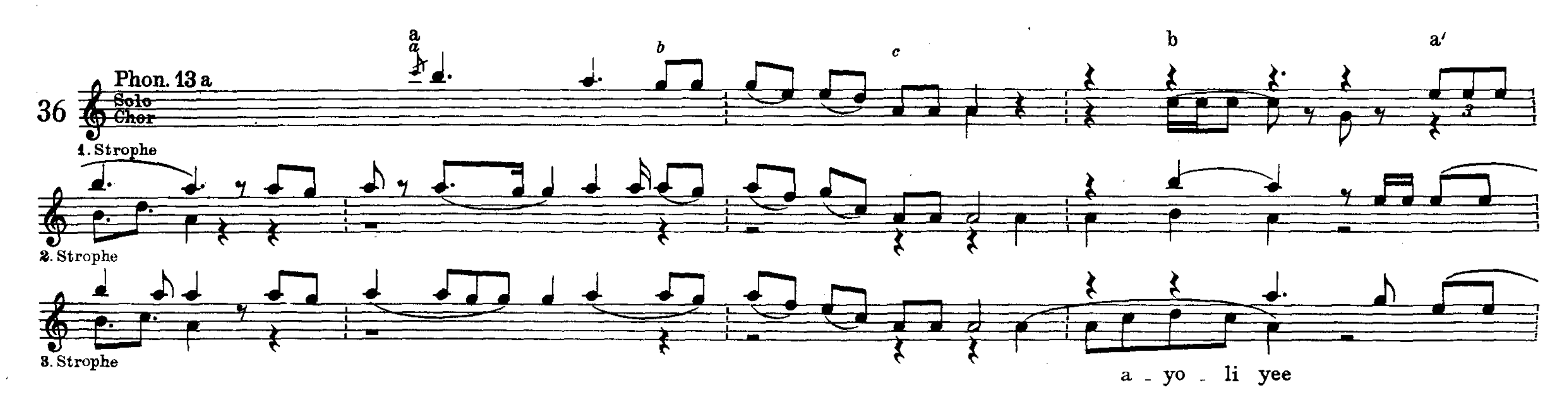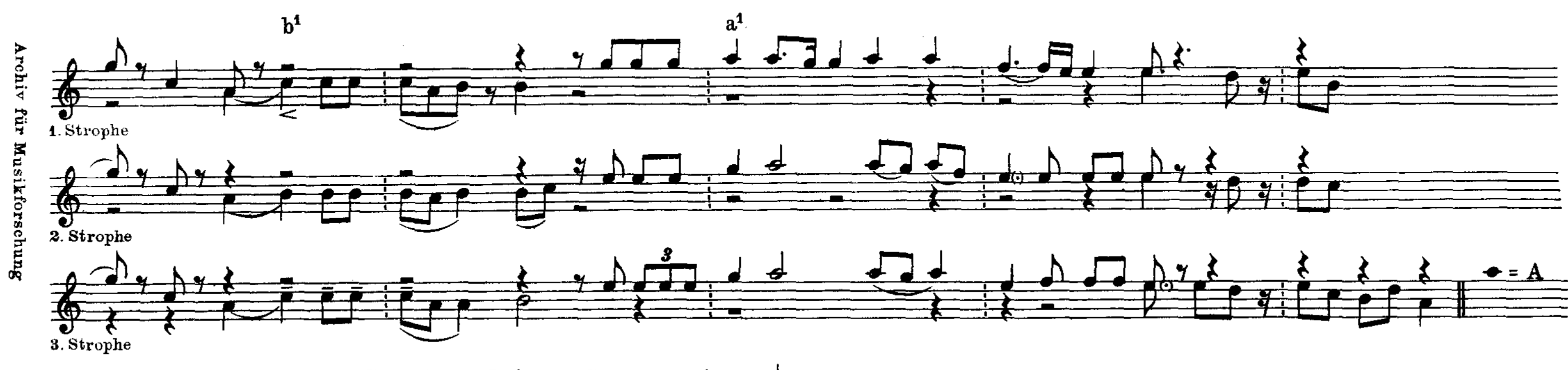


Männer. Tanzart Ruut. Chorform I A e Struktur C 2, (F 2 ?) ♩ = 152
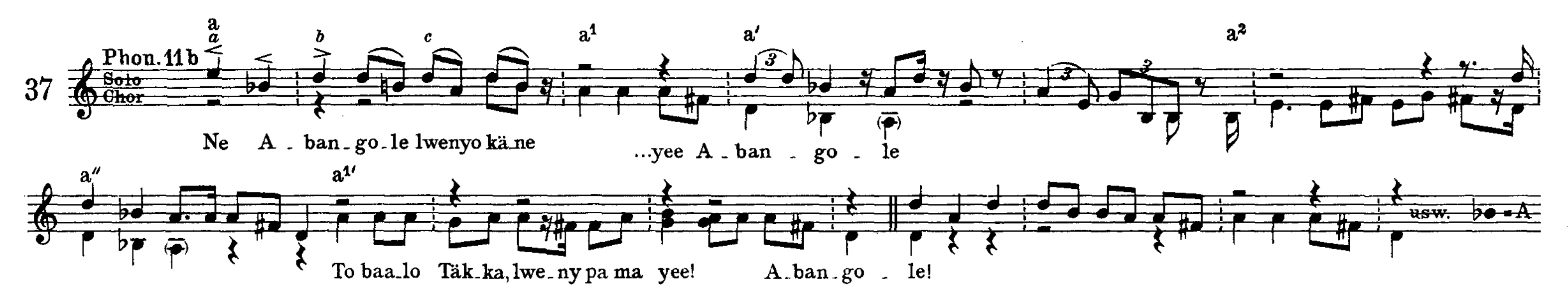


Frauen. Tanzart Ruut. Chorform vereinzelt. Struktur G 4, D 4 ♩ = 168

III. Totenklagen

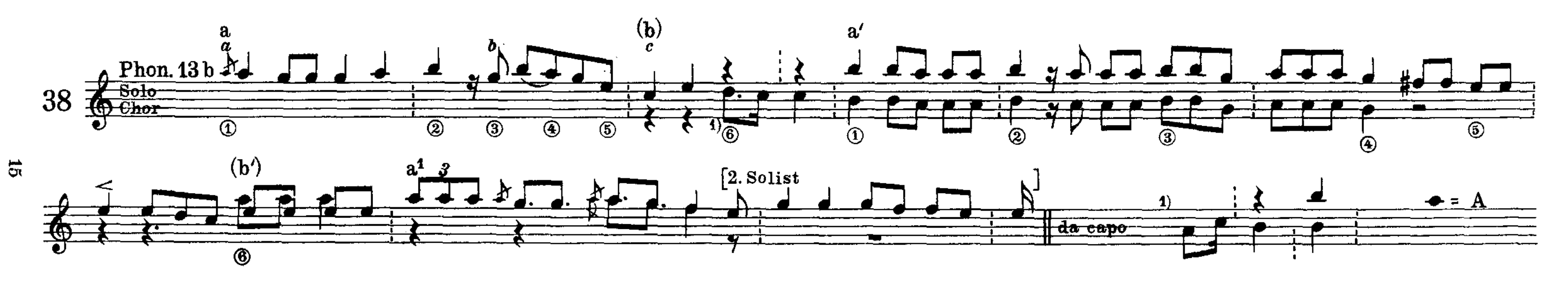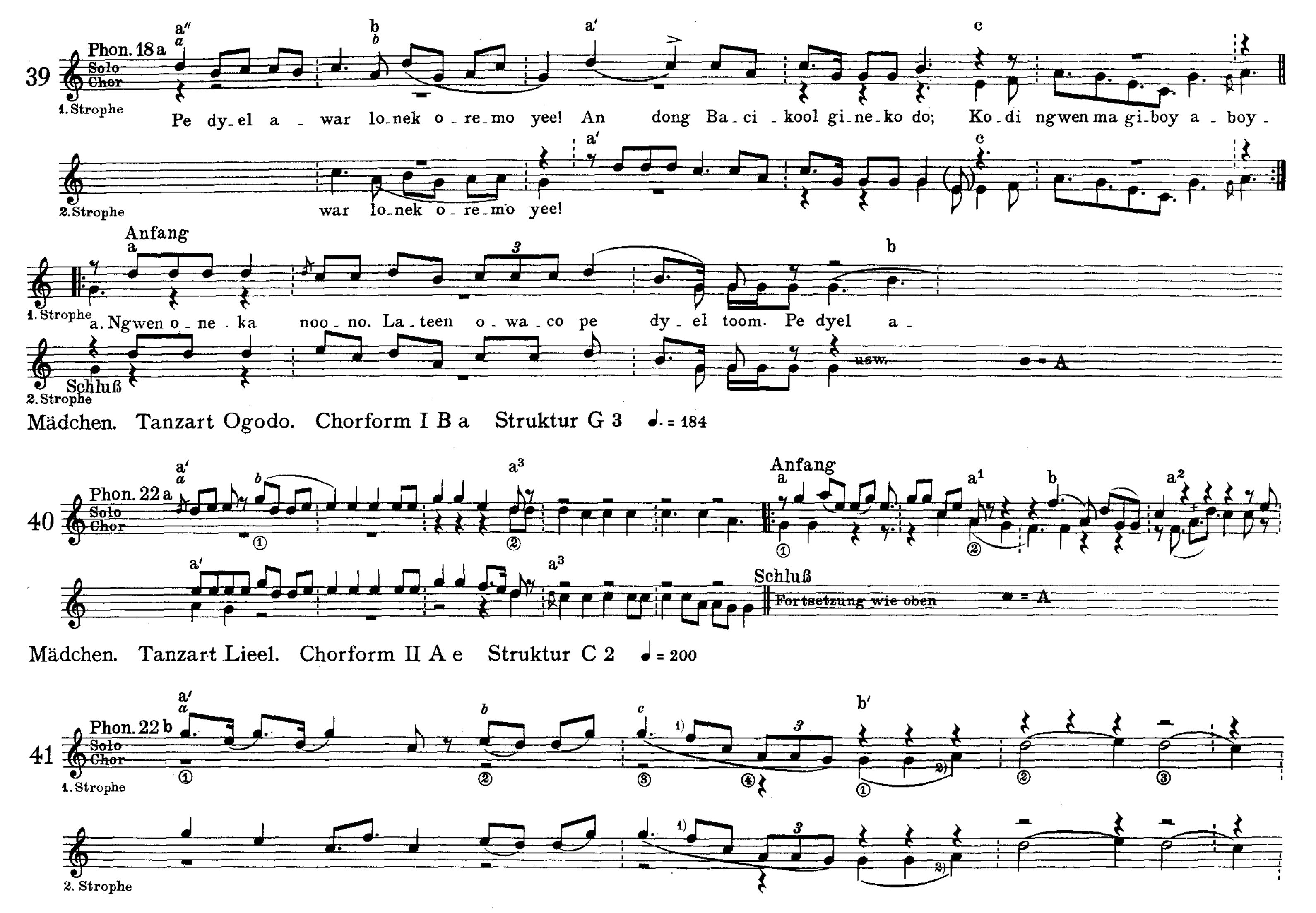




Frauen. Tanzart Lieel. Chorform I A a Struktur A 5 ♩ = 200
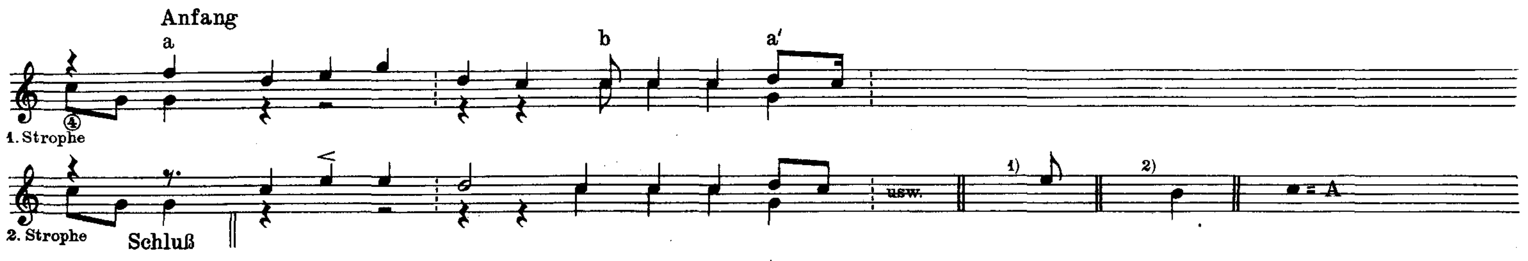


Mädchen. Tanzart Lieel. Chorform I B a Struktur G 6 ♩ = 184

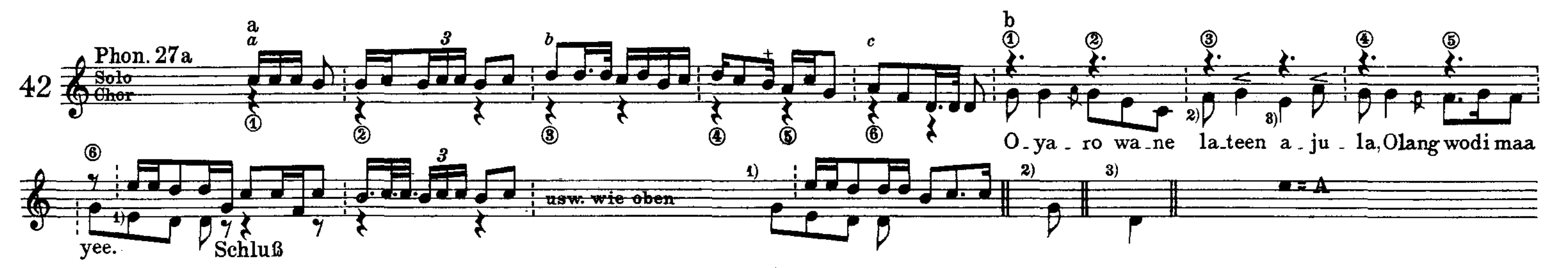


Frauen. Tanzart Lieel. Chorform I A (B) a Struktur C 6, A 5 (?) ♩ = 200
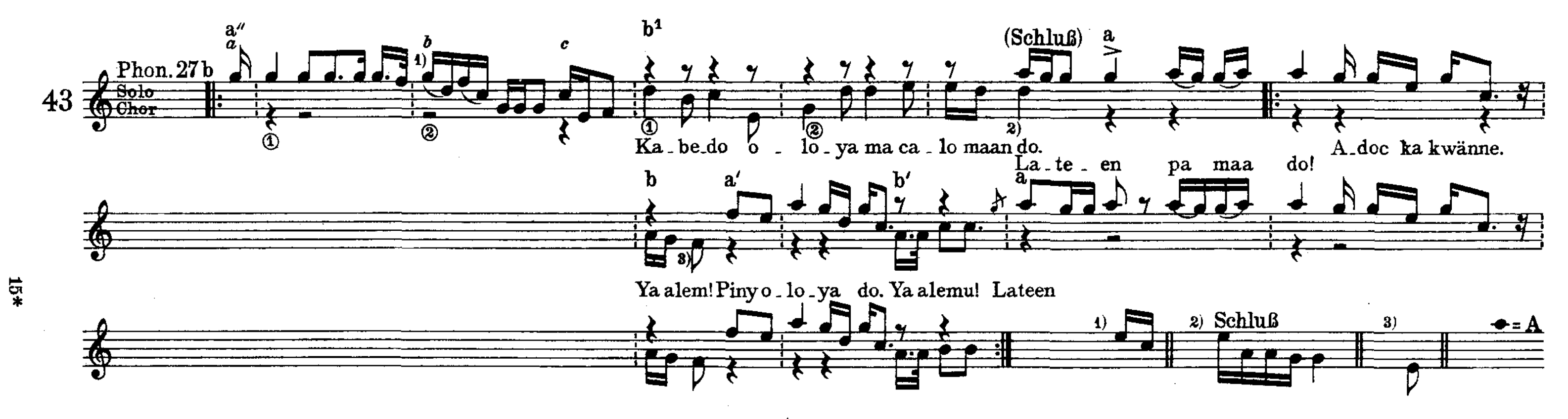

39 Phon. 18 a Solo Chor
1. Strophe
Pe dy_el a - war lo_nek o - re_mo yee! An dong Ba_ci - kool gi_ne_ko do; Ko_di ngwen ma gi_boy a - boy -
2. Strophe
war lo_nek o - re_mo yee!
Anfang
1. Strophe
a. Ngwen o - ne - ka noo - no. La - teen o - wa - co pe dy - el toom. Pe dyel a -
Schluß
2. Strophe
usw.
= A
Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I B a Struktur G 3 = 184
40 Phon. 22 a Solo Chor
Anfang
Schluß
Fortsetzung wie oben
= A
Mädchen. Tanzart Lieel. Chorform II A e Struktur C 2 = 200
41 Phon. 22 b Solo Chor
1. Strophe
2. Strophe



Mädchen. Tanzart Lieel. Chorform II A e Struktur C 3 ♩ = 200



Männer. Tanzart Lieel. Chorform II A e Struktur G 4 ♩. = 69 - 76



Männer. Tanzart Lieel. Chorform II A e Struktur C 3 ♩. = 76

44 Phon. 27c
Solo
Chor

a″ a. b c a¹

1. Strophe
O - ni - ba, O - ni - ba ko - no wi - e... do. Tin baa - lo wo - da ki to. Ko - - - no
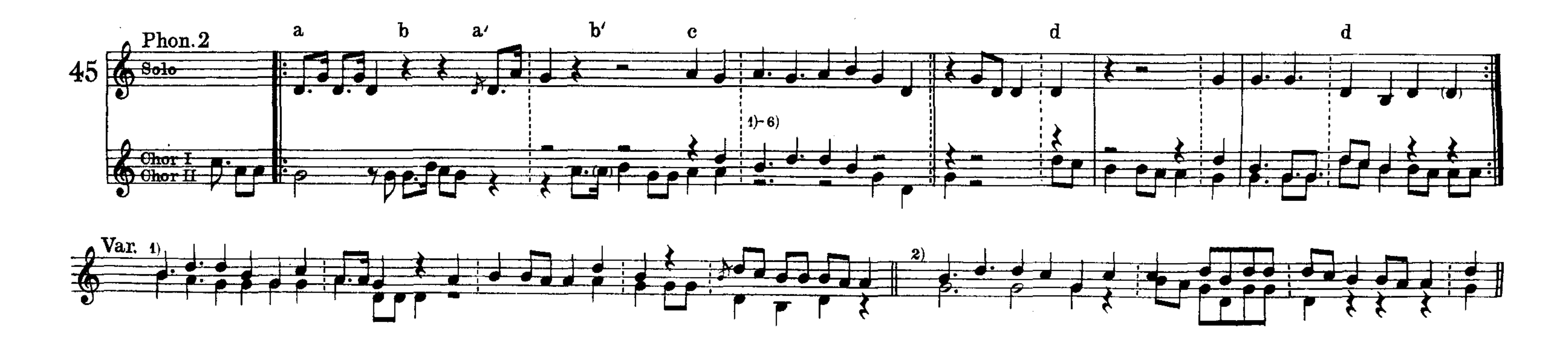
2. Strophe
① ① ② ③ ①
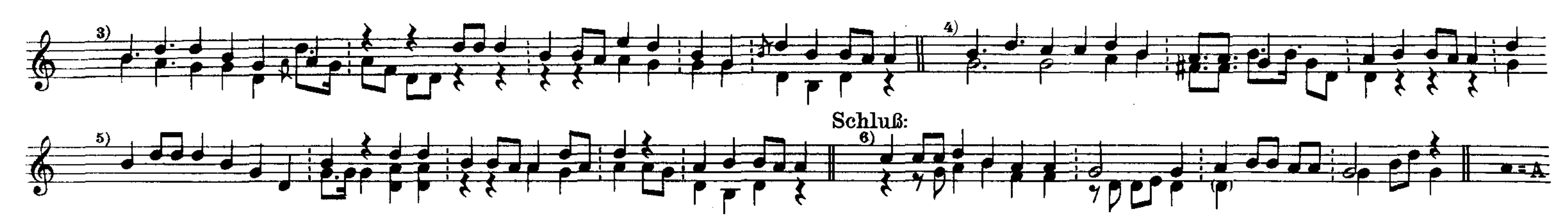
a a′ a″

1. Strophe
wi - - e lop - fu - tu a - du - ku do... Tin baa - lo wo - da ki...

2. Strophe
② ③ Schluß? ① ② ♩ = A

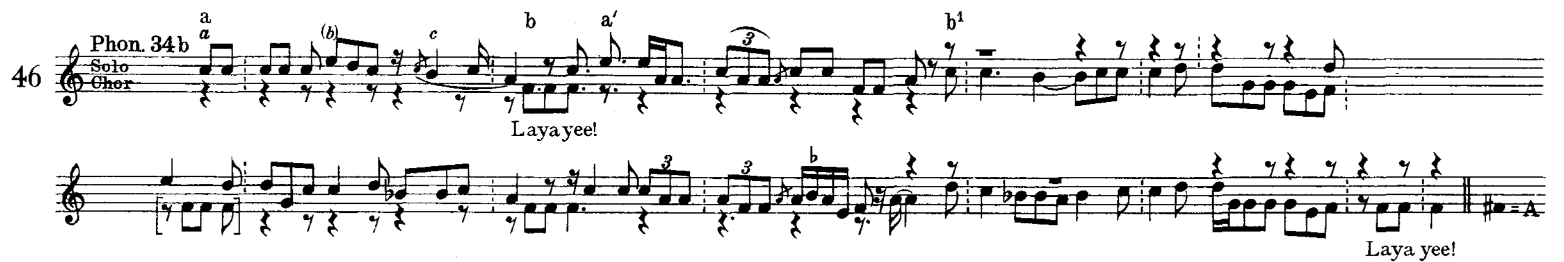
Männer. Tanzart Lieel. Chorform II A e Struktur C 2 ♩. = 76



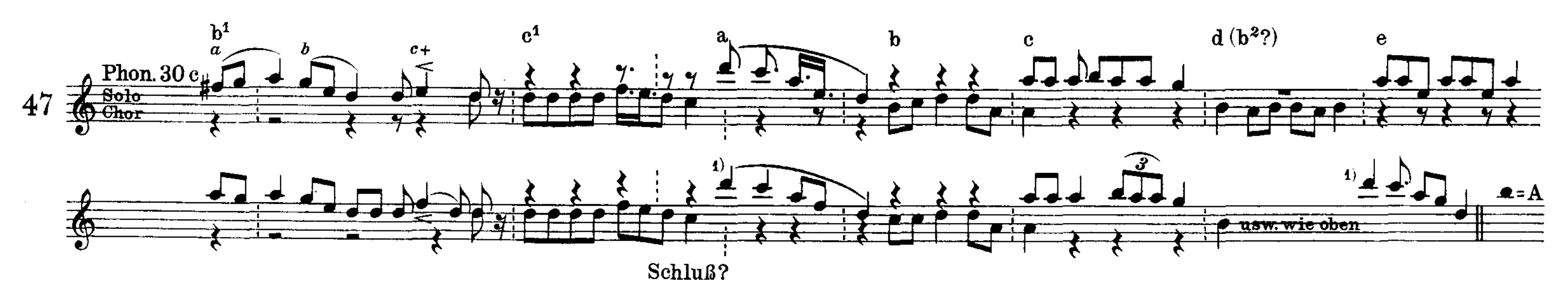


Frauen Tanzart Lieel. Chorform vereinzelt. Struktur G 4 ♩= 184

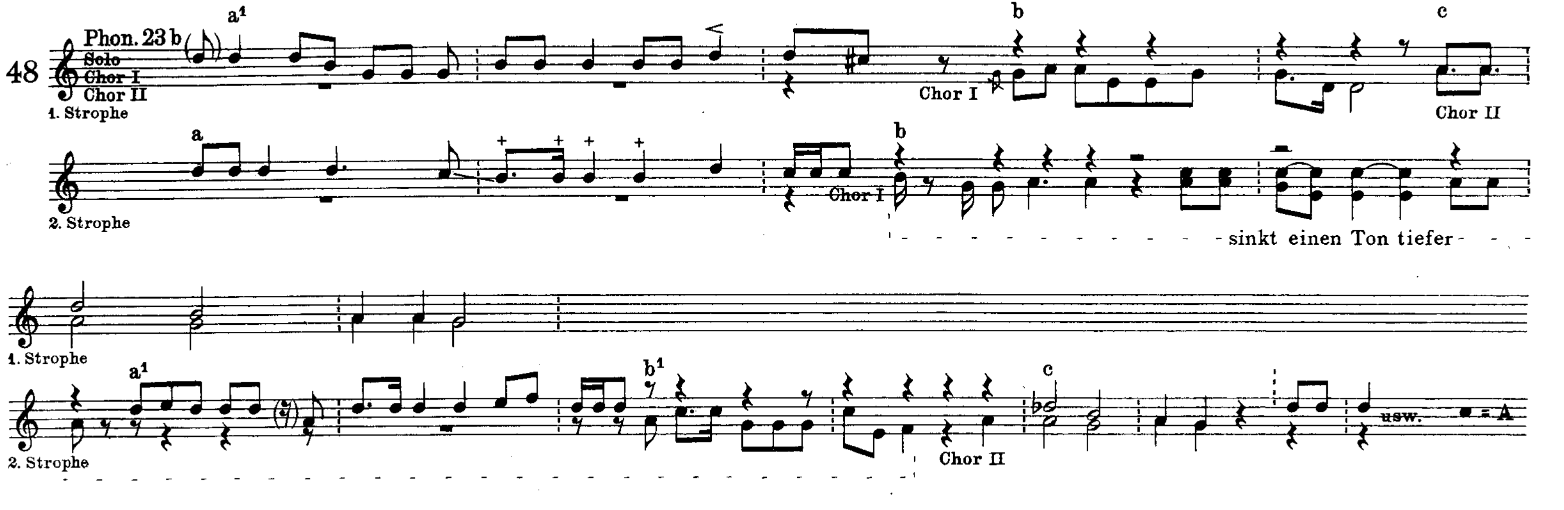
IV. Verschiedene Klagelieder



Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform I A d Struktur A 5 ♩.= 184
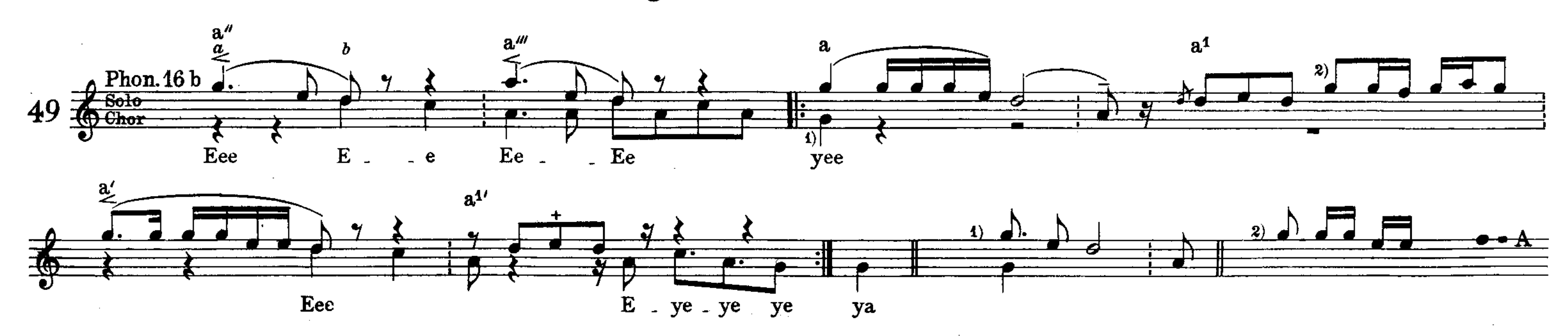


Männer. Tanzart Boola. Chorform I B a Struktur D 5 ♩= 184
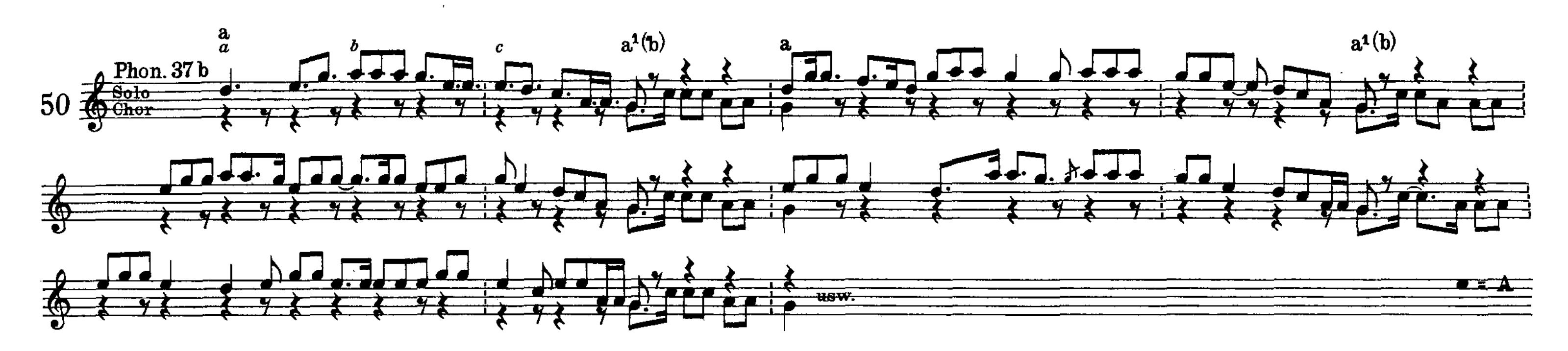


Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform vereinzelt (I A d ?) Struktur G 5 ♩ = 200

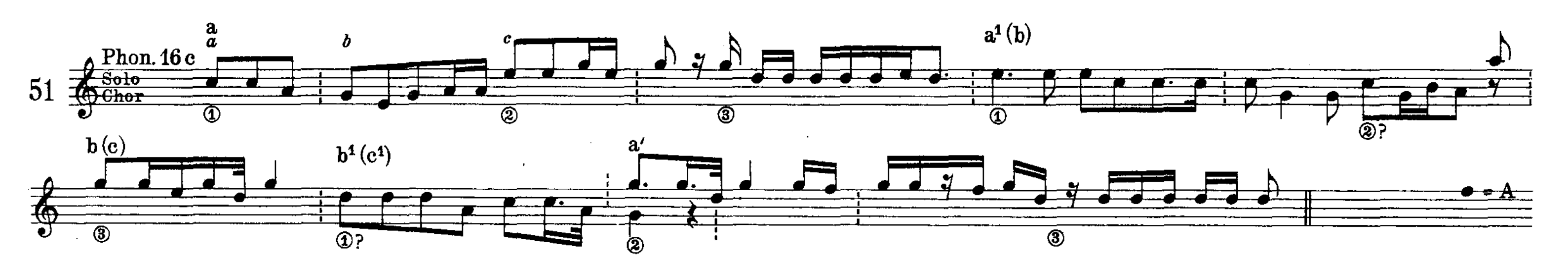
V. Kriegs- Helden- Preislieder
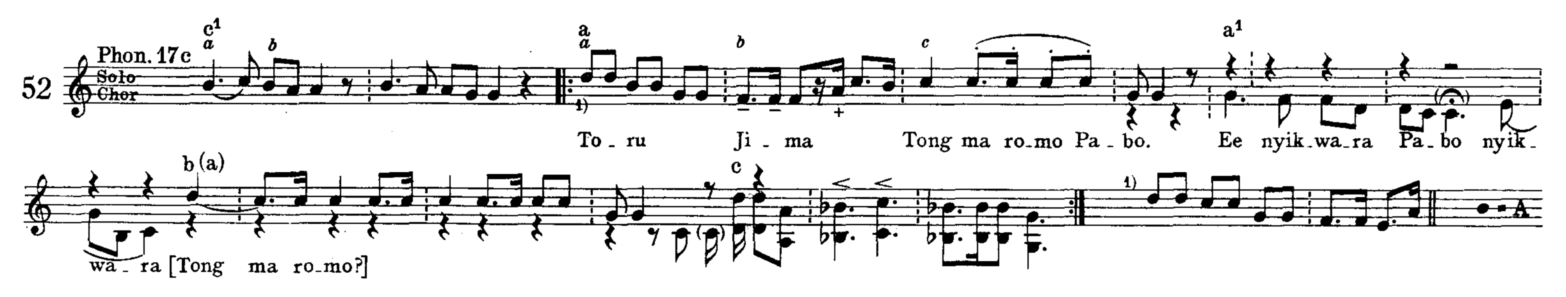


Frauen. Tanzart Boola. Chorform I A a Struktur C 5 ♪ = 184
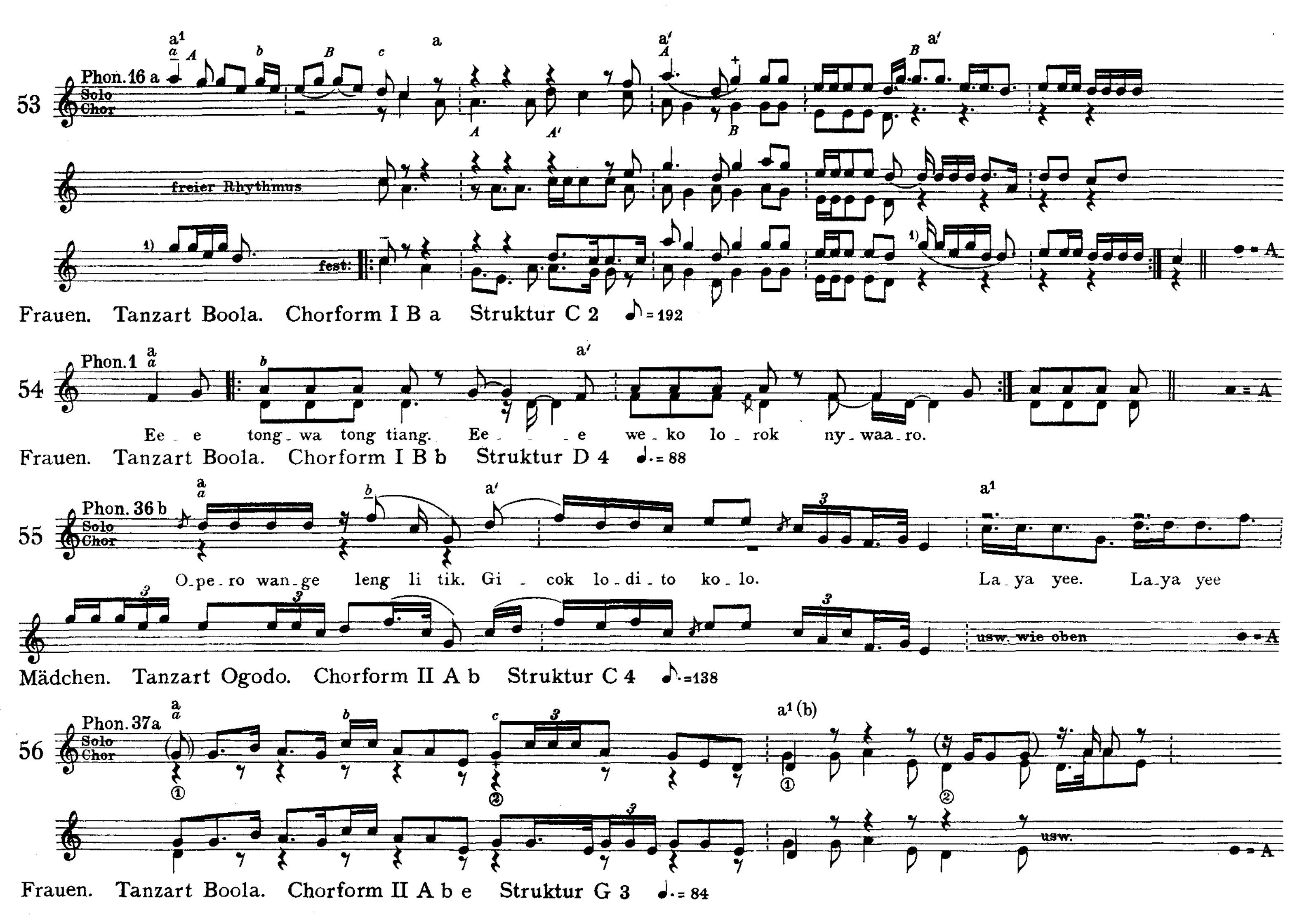


Frauen. Tanzart Boola. Chorform I A c (II?) Struktur C 5 ♩. = 120



Frauen. Tanzart Boola. Chorform I A e Struktur C 5 ♪ = 184



Frauen. Tanzart Otole. Chorform I A e Struktur C 3 ♩ = 152
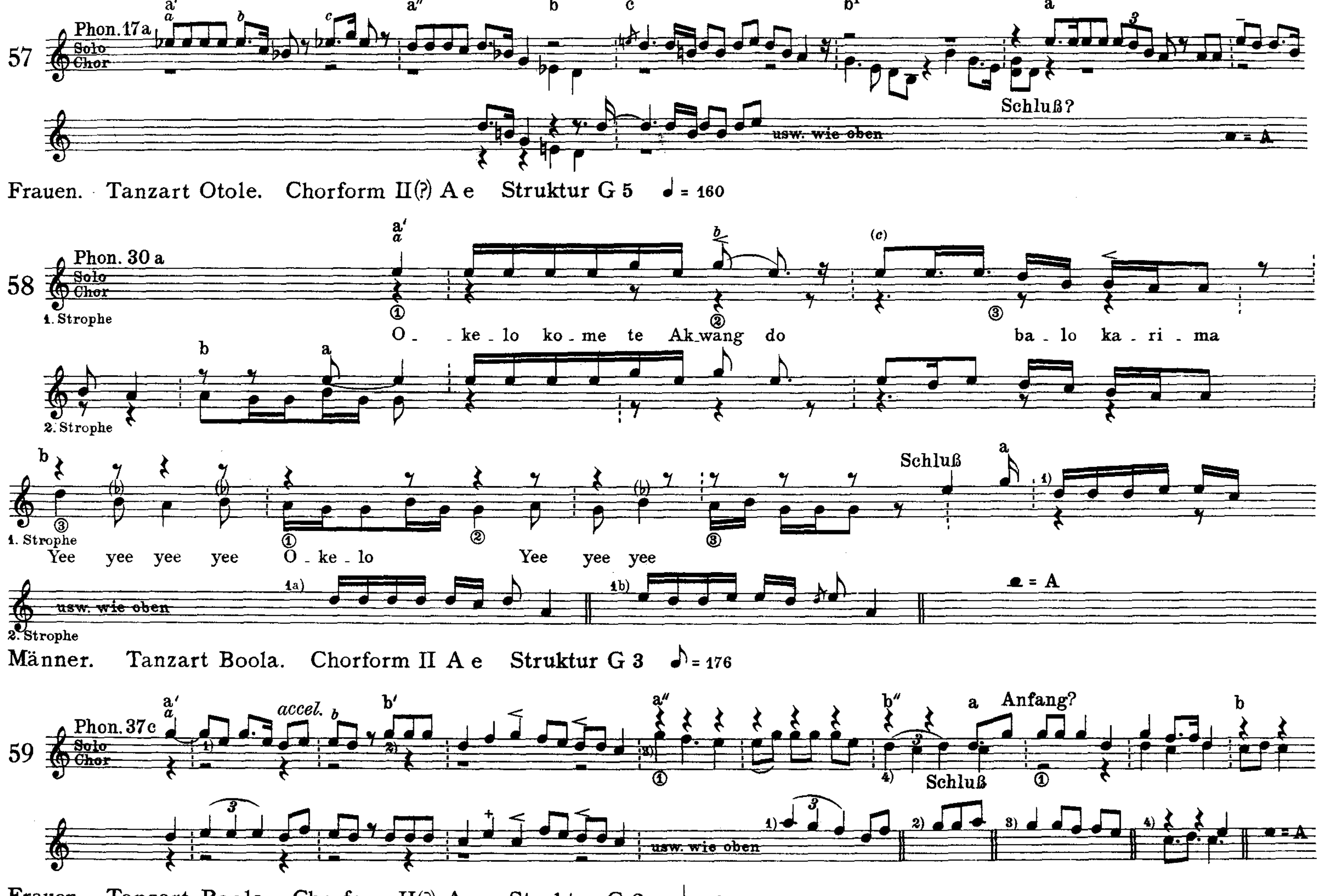


Frauen. Tanzart Boola. Chorform I B a Struktur C 2 ♪ = 192

Frauen. Tanzart Boola. Chorform I B b Struktur D 4 ♩. = 88

Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform II A b Struktur C 4 ♪. = 138
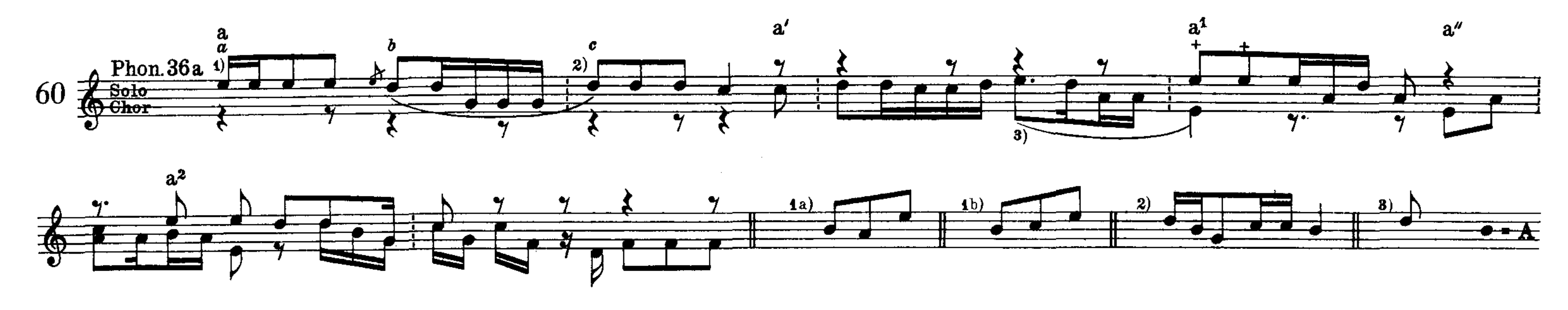
Frauen. Tanzart Boola. Chorform II A b e Struktur G 3 ♩. = 84



Frauen. Tanzart Otole. Chorform II(?) A e Struktur G 5 ♩ = 160

Männer. Tanzart Boola. Chorform II A e Struktur G 3 ♪ = 176

Frauen. Tanzart Boola. Chorform II(?) A e Struktur C 2 ♩ = 184
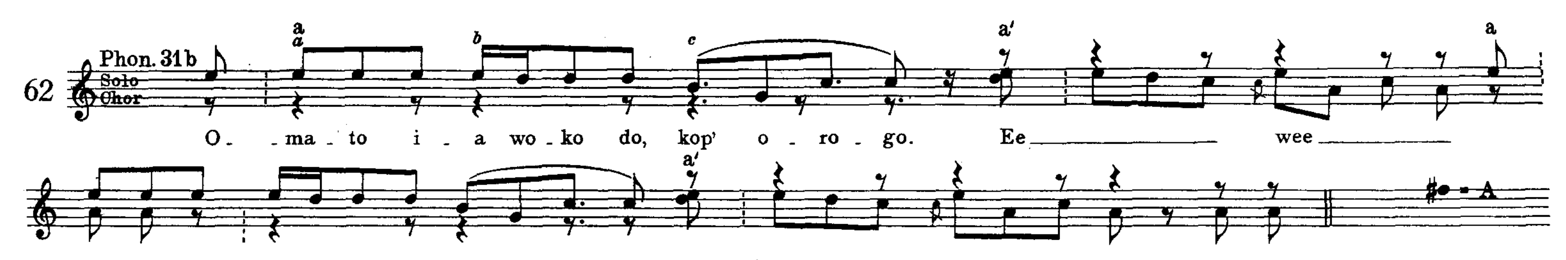


Mädchen. Tanzart Ogodo. Chorform II(?) B b Struktur A 5 ♩. = 80

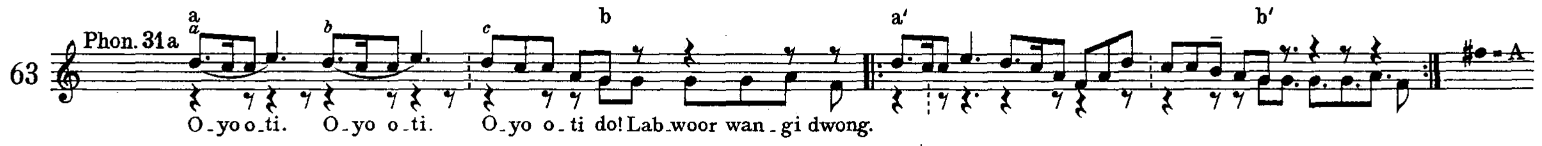
61 Phon. 30b
Solo
Chor
1. Strophe
a a′ b a¹
2. Strophe
(Schluß)
usw. wie oben
b¹
1. Strophe
1a) 1b)
= A

Männer. Tanzart Boola. Chorform II B d Struktur C 2 ♩ = 184
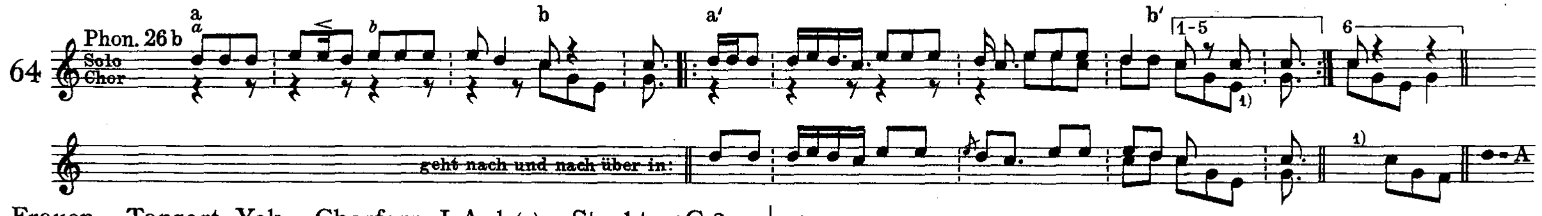
VI. Geisterbeschwörungen



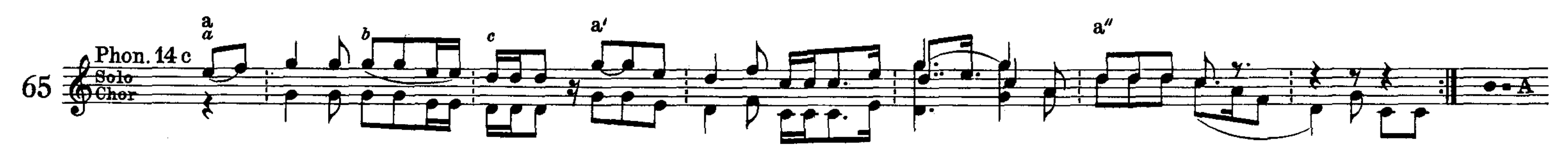
Männer. Tanzart Yok. Chorform I A b Struktur A 5 ♩. = 84



Männer. Tanzart Yok. Chorform I A a (c) Struktur A 5 (C 2?; F 2?) ♩. = 100



Frauen. Tanzart Yok. Chorform I A d (a) Struktur C 2 ♩ = 200



Frauen. Tanzart Yok. Chorform I B a Struktur C 2 ♩. = 104

66 Phon. 19 b
Solo
Chor

a a b (c) a¹

1. Strophe

2. Strophe

3. Strophe

usw. wie oben

b b¹

1. Strophe

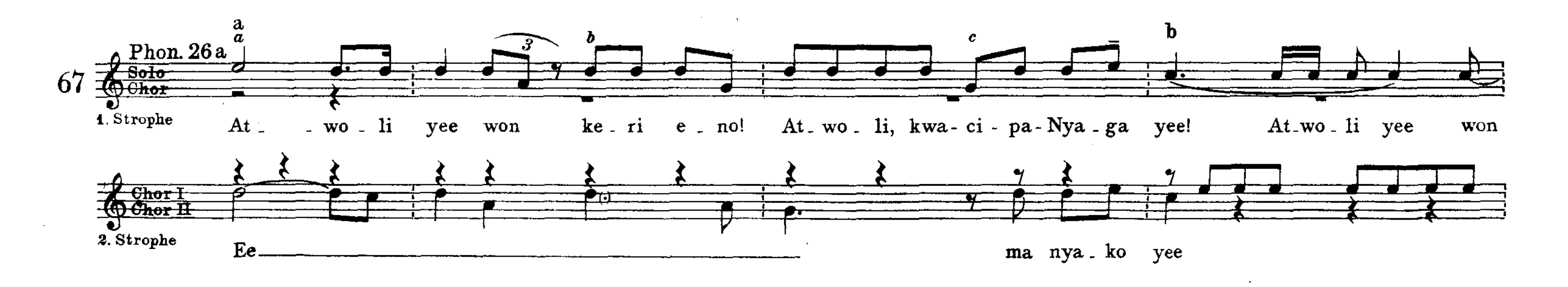
2. Strophe

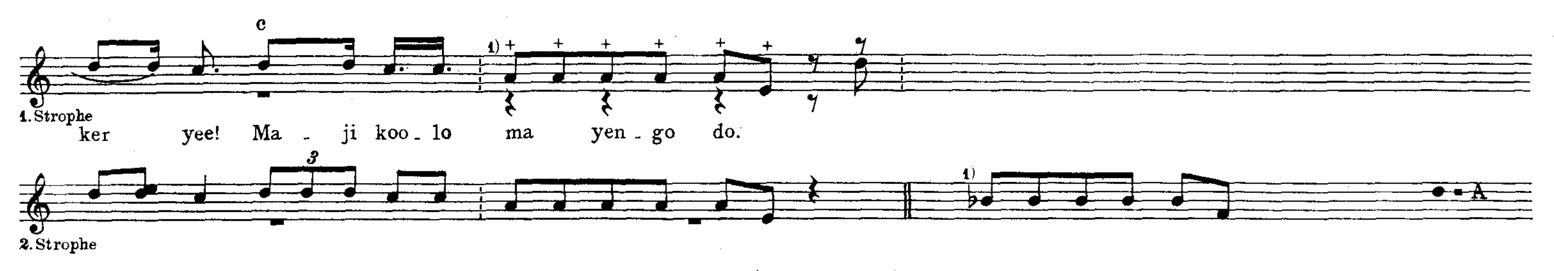
usw.

3. Strophe

♩ = A

Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform II A a Struktur G 6 ♩ = 184





Frauen. Tanzart Yok. Chorform II A a Struktur A 5 ♩ = 168

68 Phon. 31c

Solo

Chor II

A B 2) 3)

Chor

A 1) B

Chor (Abgesang)

A

Theoretische Mutation der transponierten Solostimme

A 2a) 3a)
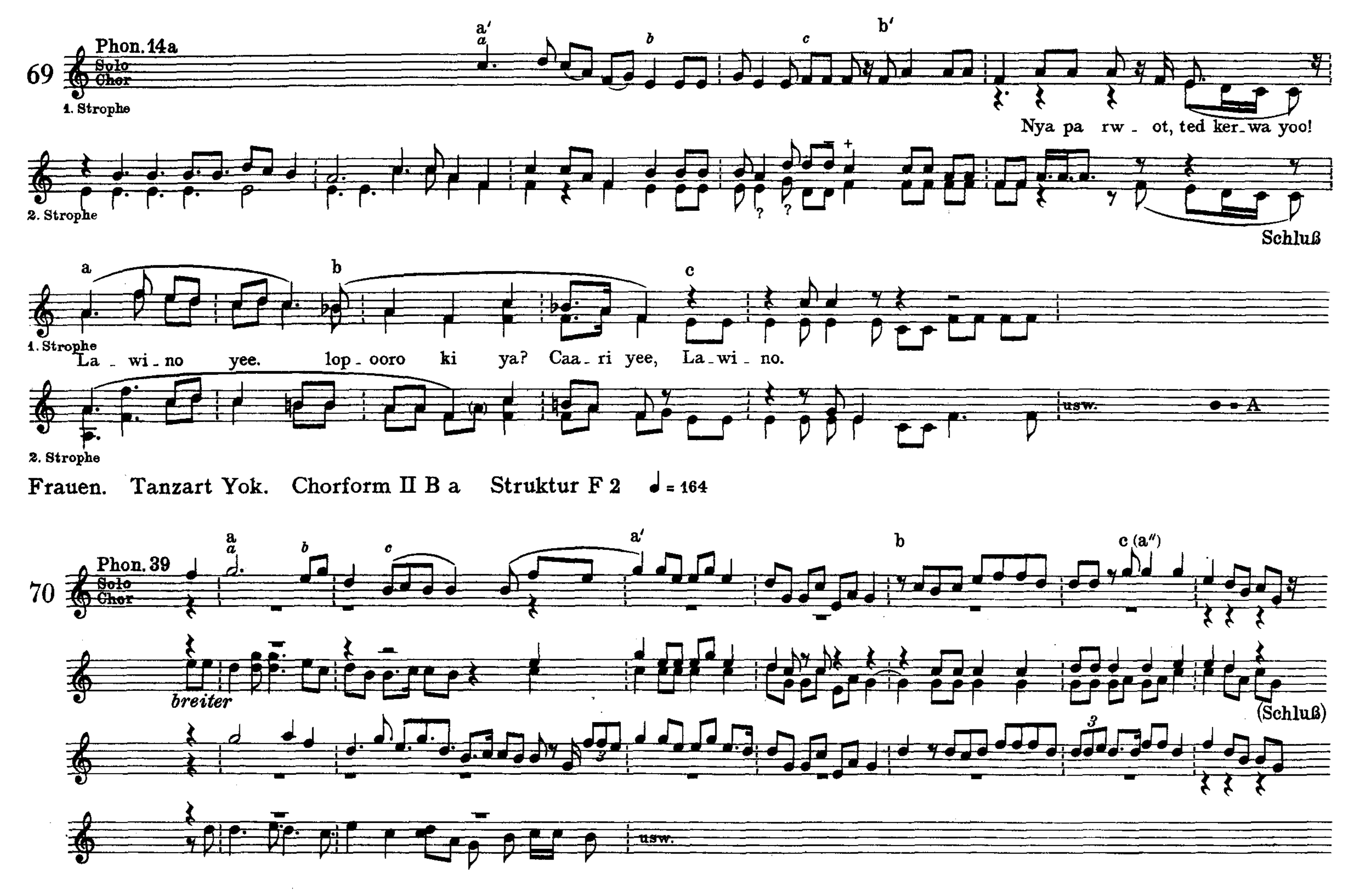
Transposition der Solostimme

A

Solo / Chor
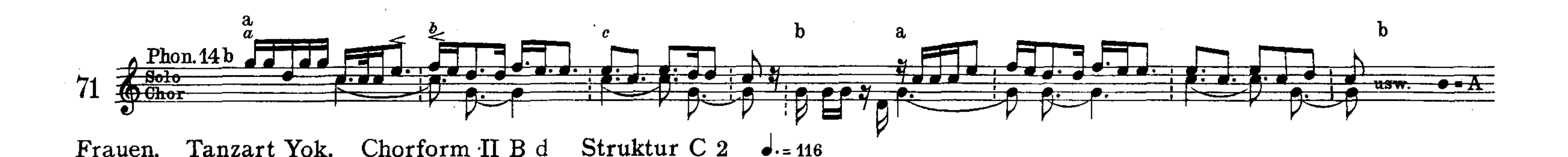
Var. 1) 2) 2a) 3) 3a) A

Männer. Tanzart Yok. Chorform II A c Struktur A 5 ♩ = 184



Frauen. Tanzart Yok. Chorform II B a Struktur F 2 ♩ = 164
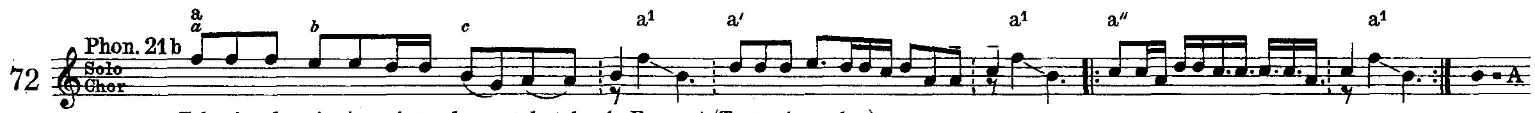
Frauen. Tanzart Yok. Chorform II B a Struktur C 4
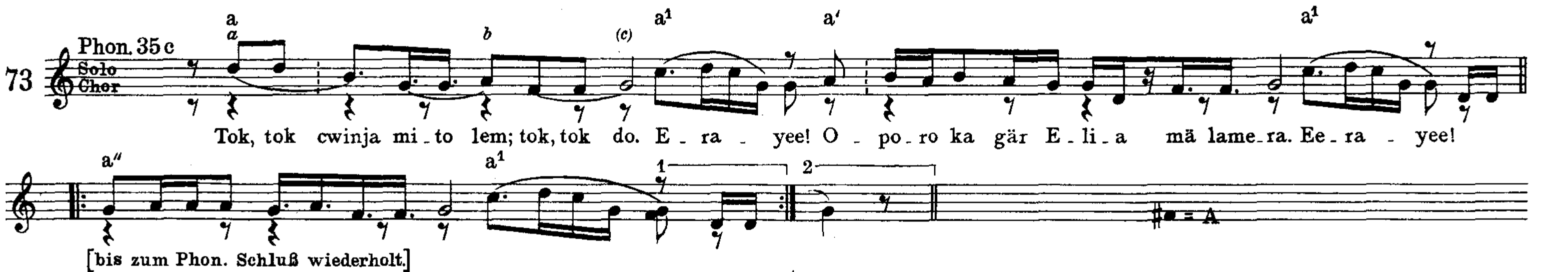


Frauen. Tanzart Yok. Chorform II B d Struktur C 2 ♩. = 116



VII. Juchzlieder

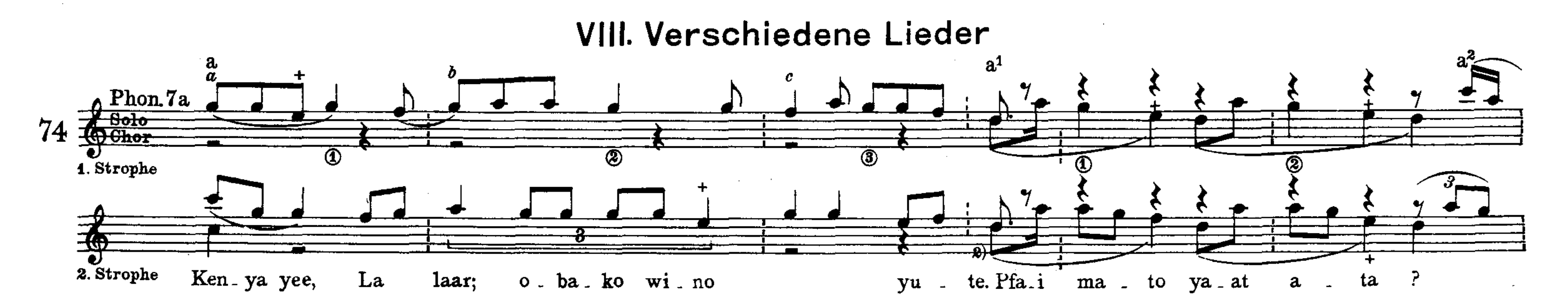


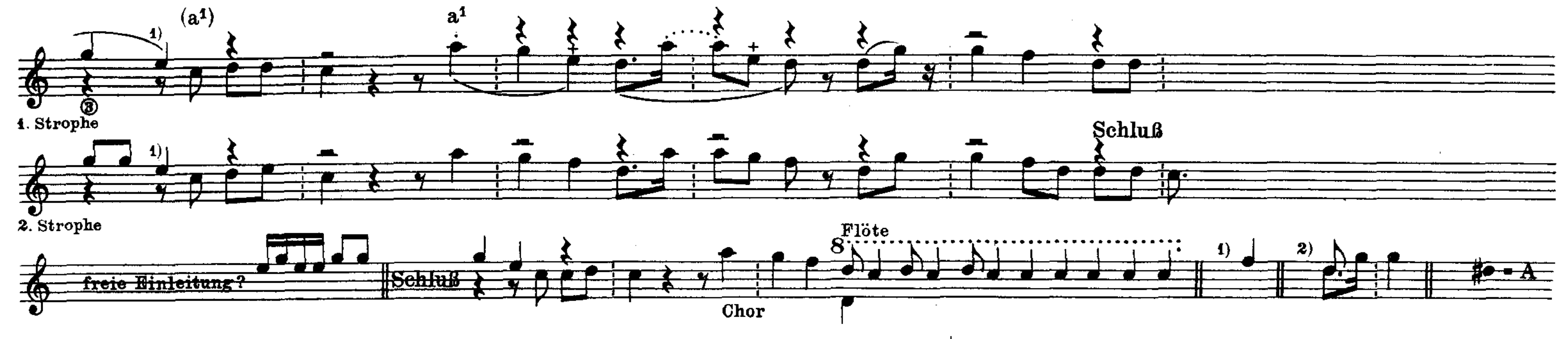
Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform II A b Struktur C 4 ♩. = 80



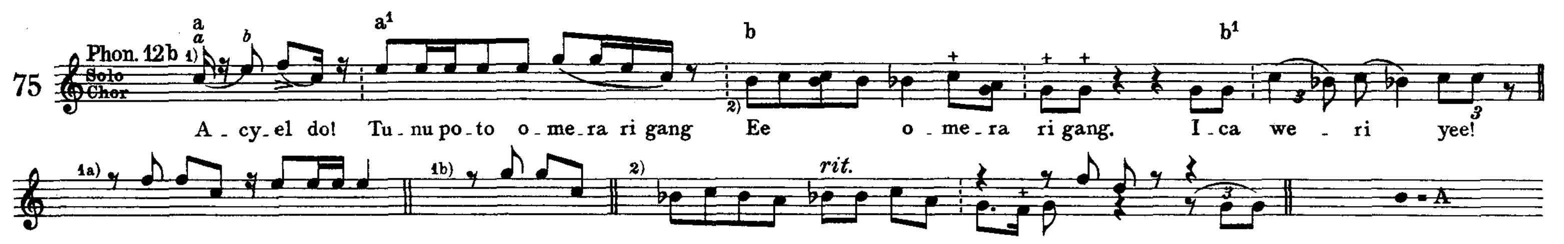
Mädchen. Tanzart Oyele. Chorform II A b Struktur G 3 ♩. = 69

VIII. Verschiedene Lieder
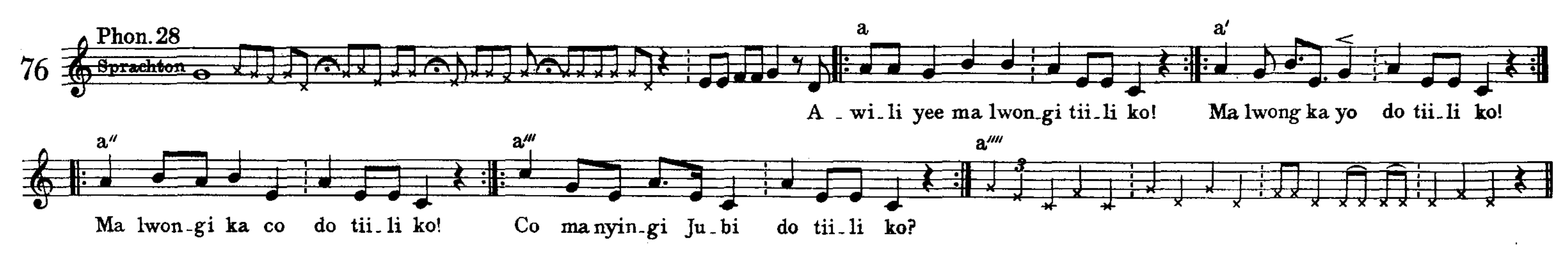




Erotisch? Buben. Tanzart Oleng. Chorform II(?) A e Struktur C 4 ♩ = 184



Buben. Tanzart Oleng. Chorform I A d/II A b Struktur C 2 ♪ = 200



Mann. Märchen

4. Hatten die Beispiele, die den kontinuierlichen Melodiestil durchbrachen, meist die Eigenschaft, kurz nach dem Initium eine Pause zu setzen und dann erneut auf die Kerntöne zurückzukommen (Beispiel 12, 18, 19, 21, 31), so zeichnen sich die Beispiele 23 und 28 durch ein breites und ungebrochenes Ausschwingen sowohl gleich zu Beginn wie in der melodischen Fortführung aus. Das Beispiel 4 — durchaus vereinzelt — hat eine geradezu liedhafte Melodiegestaltung.

5. Die Beispiele 24, 26, 27 sind durch ihren imitierenden Grundzug gekennzeichnet.

Eine Unterscheidung der Stile nach Tanzformen führte zu keinem Ergebnis.

B. Auch hier treten die gleichen Unterordnungen auf. Aber sie sind durch eine verschiedene Vortragsweise wesentlich umgestaltet.

1. Die kontinuierte Melodik erfährt eine viel schärfere Akzentuierung und Isolierung der repetierten Werte und enthält meist funktionell sehr plötzliche und überraschende Wendungen (Beispiel 32, 34, 46, 62, 63, 75).

Die metrischen Akzente treten hier im allgemeinen sehr stark hervor. Eine Ausnahme bildet das Beispiel 54, das im Protokoll als Kriegsspieltanz bezeichnet wird und stilistisch vielleicht in die Reihe der geselligen Lieder gehört.

2.—3. Tanzhaft, vielgliedrig und stark funktional durchsetzt sind die Beispiele 33, 39, 49, 51, 52, 65. Die Beispiele 35, 71 sequenzieren (aber ohne die Regelmäßigkeit der Beispiele 10, 25, 74 der Gruppe A).

4. Die schon oben erwähnten Beispiele 39 und 49 (51 und 52) zeichnen sich vor den tanzhaften und zellenweise gebundenen Typen der Gruppe A durch die geschwungene Verbindung der Töne aus. Die Melodie tritt (ohne Pause nach dem Initium) sofort voll ausgebaut auf.

5. Das Beispiel 53 bringt Imitation.

6. Ein entscheidender Zug dieser letzten Gruppe liegt in dem stark und mit äußerster Heftigkeit repetierenden (oder einen festen Ton umspielenden) Initium, dem alsbald ein jäher Abstieg folgt (Beispiel 36, 38, 40—44, 55, 57, 58, 60, 61, 67). Die repetierenden Initialtöne können auch auf wenige im sforzato intonierten Töne beschränkt werden (Beispiel 30, 37, 70) oder eine Kontraktion (Beispiel 53, 66) bzw. eine Verkleinerung (Beispiel 47) der ganzen folgenden Melodie bilden. Das Beispiel 69 stellt den Abstieg an die Spitze. Die Beispiele 50, 56 beginnen auftakthaft in der Tiefe. Pausen nach dem Initium weisen die Beispiele 40, 55, 66 auf.

Die Lieder der Atchuli sind außerordentlich kurzlebig. Die Gesänge der Alten werden von den Jungen kaum übernommen, sondern durch neue ersetzt (Crazzolara). Auch jede Gegend hat ihre eigenen Lieder, wenngleich es auch hier Wanderlieder gibt (Beispiel 72 aus Pabo, 73 aus Patiko). Was fest bleibt, scheint nur die Art, die Bewegungsform, die Gestalt zu sein (vgl. Beispiel 14—17, 55 und 60, 50 und 56).

Die Lieder, die ausnahmslos getanzt werden (im weitesten Sinne des Wortes), sind größtenteils durch Händeklatschen begleitet. Leider war dies im Phonogramm nicht hörbar. Geisterkultlieder — so berichtet P. Crazzolara — werden vorwiegend von Frauen beim Sitztanz in einer engen Hütte mit Kürbisrasseln (*Yaa*) und kleiner Trommel gesungen. Während der Gesänge 42 und 44 „sind zwei Frauen

wechselweise damit beschäftigt, eine Kürbisschale auf dem Boden am Grabhügel zu reiben". Die Zwillingslieder, erotische Gesänge, enthalten meist nicht wiederzugebende Texte. „Sie werden bei Zwillingsopfern gesungen, wobei ein flacher Korb angefüllt mit Feldfrüchten aller Art prozessionsweise um die Hütte der Zwillingsmutter getragen wird". Den Schluß aller Gesänge bilden ein Juchzer (*Kijira*) und ein Kriegs- bzw. Clanruf (*Muoc*). Die Liedtypen decken sich nur teilweise mit den oben unterschiedenen Melodietypen. Der Zusammenhang der großen Stilgruppen A und B mit geselligen und kultischen Liedern wurde schon oben erwähnt. Innerhalb dieser Gruppen lassen sich kaum schärfere Grenzen ziehen. Die chorische, gedehnte Gestaltwiederholung mit isoliertem Ostinato und folgendem eingeleitetem Ostinato scheint sich jedoch im wesentlichen auf Totenklagen bzw. Heldenpreislieder zu beschränken.

So schwierig es auch ist, etwas über die Musikästhetik der Naturvölker auszusagen, so mögen doch hier einige Vermutungen niedergelegt werden. Der Text des Beispiels 24 ist wesentlich durch die Idee bestimmt: Jungens wollen Kampf. Das Beispiel 27 wiederholt andauernd das Thema der Eifersucht, Beispiel 26 die Idee der Unruhe. In den Beispielen 53 und 68 steht die Lanze im Vordergrund. Das letzte Beispiel bezeichnet P. Crazzolara ausdrücklich als Gesang an den Jagdgeist. Nun sind alle diese Beispiele imitierend bzw. kanonisch (Beispiel 68 allerdings als Hypothese). Sollte das Moment der Unruhe, der Jagd, des raschen Folgens von Ereignissen der Anlaß zur Kanonbildung sein? (Ein Vergleich aus einer anderen Welt: deckt dies sich mit der Ideologie der Caccia des 14. Jahrhunderts?) Schließlich sei noch die Möglichkeit einer Tonmalerei angedeutet, auf die schon P. Crazzolara — mit allem Vorbehalt — hingewiesen hat. Die Worte *Kek-kek-kek-kelo* würden demnach die Schritte des Breihungrigen versinnbilden (gleiche Melodie der Verse 1 und 3!) (Beispiel 8).

Die Musikkultur der Atchuli steht der der Bahutu und Batutsi (Ruanda) außerordentlich nahe[1]. Auch hier gibt es Auffangchöre, Kernwiederholungen, eine weit ausgebaute Ostinato-Verwendung, Stimmüberlappung und Imitation. Der Tonalitätskreis *d—g a—d* ist ebenfalls der meist gebrauchte und Quartstrukturen stehen — wenn auch nicht in dem Maße wie bei den Atchuli (südl. Einfluß?) — im Vordergrund. Beziehungen nach dem Süden sind in der Musik der Atchuli kaum zu entdecken. Hingegen weisen die Chorformen, insbesondere die Ostinati nach dem Westen. Das gesamte, in Tetrachorden aufgebaute Tonsystem (in Melodiestruktur und Transposition) aber zeigt eine Beziehung zum Mittelmeerkreis, der einerseits in der Antike und andererseits im Mittelalter bei den arabischen Theoretikern den tetrachordalen Aufbau des Tonsystems theoretisch eingehend formuliert hat. Die konusförmige „Ugandatrommel" — wesentlich bei den Niloten und am Kongogebiet verbreitet — weist ebenfalls auf den Mittelmeerkreis hin, da sie auch im alten Ägypten und in einer Abart im alten Assyrien belegt ist[2].

---

[1] E. M. v. Hornbostel, Ruandagesänge in Czekanowski, Wissenschaftliche Ergebnisse der deutschen zentralafrikanischen Expedition 1907/08, Bd. 6, 1, 1917.

[2] H. Wieschhoff, Die afrikanischen Trommeln und ihre außerafrikanischen Beziehungen, S. 54ff.

Zum Klavichordspiel bei Tomàs de Santa Maria

Von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella, Berlin

In seinem bekannten Werk „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts" (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910) gibt Otto Kinkeldey eine ausführliche Inhaltsangabe des berühmten, 1565 erschienenen Werkes „Libro llamado Arte de tañer Fantasia" des spanischen Dominikaners Tomàs de Santa Maria.

Besonders ausführlich behandelt Kinkeldey den gewissermaßen selbständig für sich stehenden Teil des Werkes, der sich mit der Kunst beschäftigt, „vollkommen und schön" — so übersetzt Kinkeldey — das Monacordio, also das Klavichord, zu spielen. „De las condiciones que se requieren para tañer con toda perfection y primor" — von den Bedingungen, die nötig sind, um mit ganzer Vollkommenheit und Meisterschaft zu spielen, wie Santa Maria wörtlich sagt.

Seit Kinkeldey nun weiß ein jeder, daß die bis ins kleinste genaue Beschreibung der Klavichordtechnik bei Santa Maria eine der wichtigsten Quellen ist, um die Behandlung des Klavichords, dieses schwierigsten der Tasteninstrumente, aus der Überlieferung heraus neu zu lernen. Zitate des Santa Maria finden sich überall, wo man sich heute für das Klavichord und seine Technik interessiert. „16 Jahre muß man studieren, um Klavichord spielen zu lernen — so sagt schon Santa Maria", ist eine beliebte Schlagzeile in Verlagsankündigungen, und so wie der Musiker des 16. Jahrhunderts seine musikalischen Begriffsbestimmungen mit „Secundum Josquinum" begann, so sagt heute der Klavichordspieler: „Nach Santa Maria . . ."

Wir haben jetzt die fraglichen acht Kapitel des Klavichord spielenden Predigermönchs mit größtmöglicher Treue übersetzt; und bei der weiten Verbreitung des Kinkeldeyschen Werkes, das bisher für alle, denen das spanische Original unzugänglich ist, die einzige Möglichkeit war, sich über Santa Marias Technik zu informieren, halten wir es für wichtig, auf eine ganze Reihe von sinnentstellenden Übersetzungsfehlern bei Kinkeldey hinzuweisen, die verhindern, daß seine Leser ein klares Bild von der alten Technik bekommen. Die meisten Fehler finden sich in dem Kapitel „Von der Art, die Hände gut zu setzen", „Del modo de poner bien las manos". Kinkeldey gibt seine ausführliche Inhaltsangabe selbstverständlich nicht als Übersetzung, aber in diesem Kapitel läßt er fast nichts aus und fügt sogar — mit der Absicht der Verdeutlichung — manches hinzu.

Kinkeldey, S. 31 oben: „Erstens werden die Hände klauenartig gekrümmt gehalten, wie die Pfoten einer Katze, in der Weise, daß nirgends ein Buckel entsteht an Hand oder Finger. Von den Wurzeln der Finger an muß die Hand steil abwärts gehen, so daß die Finger, in einem Bogen gehalten, höher liegen als die Hand."

Wörtlich heißt es: „Erstens müssen die Hände sich gekrümmt aufstellen wie Katzenhände, derart, daß zwischen Hand und Finger auf keine Weise irgendein

Buckel ist, sondern die Finger müssen an ihren Wurzeln sehr tief liegen, so daß sie höher als die Hand sind und einen Bogen bilden." Das hinzugefügte Wort „klauenartig" bei Kinkeldey ist deswegen unglücklich, weil es eine stärkere Spannung der Hand suggeriert, als Santa Maria tatsächlich haben will. „Daß nirgends ein Buckel entsteht, an Hand oder Finger", ist ein Übersetzungsfehler. Das spanische Original heißt: *de tal manera que entre la mano y los dedos, en ninguna manera aya Corcoba alguna.* Hier ist durch richtige Übersetzung der bei Kinkeldey befindliche Widerspruch aufgehoben.

Weiter unten auf derselben S. 31 bei Kinkeldey lesen wir: „Ferner muß der Daumen sehr schlaff sein und viel tiefer stehen als die anderen Finger, muß aber nach innen gebogen sein. In dieser Weise wird der mittlere Finger der erklärten Zusammenstellung unter die Handfläche kommen" usw.

Wörtlich heißt die Stelle: „Ebenso muß der Daumen sehr fallen und viel tiefer als die anderen vier Finger gehalten werden, aber er muß nach innen gebogen gehen, derart, daß die Hälfte des Fingers vom Gelenk an unter die Handfläche kommt".

Kinkeldey hat die Ausdrücke *medio dedo* „halber Finger" und *dedo medio* „Mittelfinger" verwechselt, und daher kommt es, daß er eine so unmögliche Handhaltung — mit dem Mittelfinger statt des Daumens unter der Hand — vorschreibt. Aus der Richtigstellung dieses Fehlers ergibt sich jedoch auch, daß man hier nicht den Ausdruck „schlaff" (einen offenbar durch die Entspannungslehre moderner Klaviertechnik inspirierten Ausdruck) wählen darf, um das Wort *andar caydo* zu übersetzen. Ein Daumen, dessen vorderer Teil leicht nach innen gebogen ist und unter die Handfläche kommt, befindet sich in „Positur", er kann nicht schlaff sein. Im Verhältnis zu den anderen Fingern „fällt" er, aber er befindet sich in derselben leichten Spannung und Bereitschaft wie sie.

Weiter unten schreibt Kinkeldey „Als ob sie zu nichts nütze wären" sehr bedauerlicherweise an Stelle des plastischen und klaren „als wären sie festgebunden".

Die moderne entspannte Klaviertechnik scheint uns außer der Vorstellung des „schlaffen" Daumens auch die falsche Vorstellung von der Armhaltung verursacht zu haben.

Der letzte Absatz von S. 31 bei Kinkeldey heißt: „Für die gute Positur der Hände und auch um gut zu spielen ist es nötig, daß die Arme von den Ellenbogen nach innen gehalten werden, an den Körper angelegt, aber ohne Druck, obwohl man genötigt wird, bei langen und schnellen Läufen von Achtel- und Sechzehntelnoten mit der linken Hand abwärts, mit der rechten aufwärts, den Ellenbogen von dem Körper zu entfernen".

Im Original steht das Gegenteil. Santa Maria saß vor einem gebundenen Instrument mit kurzer Oktave, welches eine Tastatur von höchstens 66 cm Breite hatte. Beim Spielen beider Hände in der natürlichen Richtung, d. h. rechts aufwärts, links abwärts, brauchte er also nicht die Ellbogen aus ihrer geziemenden Haltung zu lösen, sondern lediglich die Unterarme etwas nach außen zu „öffnen". Etwas anderes freilich, wenn der linke oder der rechte Arm den Körper überschneiden mußten. Man höre: „Für die gute Stellung der Hände und auch, um gut zu spielen, ist es notwendig, daß die Arme mit der inneren Seite des Ellenbogens eng an den Körper gehalten werden, aber ohne jede Kraft.

Jedoch um lange Läufe in Achteln und Sechzehnteln mit der linken Hand aufwärts zu spielen, ist es notwendig, den linken Ellbogen vom Körper zu lösen, und ebenfalls um lange Läufe in Achteln und Sechzehnteln mit der rechten Hand abwärts zu spielen, ist es notwendig, den rechten Ellbogen vom Körper zu lösen."

Im Kapitel 15 (Kinkeldey, S. 32 oben) sind Kinkeldey zwei weitere sinnentstellende Fehler unterlaufen. Der Widerspruch „Erstens sollen die Tasten mit der Mitte der Fingerspitze geschlagen werden, so daß die Nägel nicht aufliegen und kaum die Tasten berühren" findet sich nicht bei unserem übergenauen Dominikaner. *Ni toquen con mucho a las teclas* heißt wörtlich: „Die Tasten bei weitem nicht berühren" — modern gesprochen „sie aber nur ja nicht berühren".

In dem folgenden Satz spielt wieder die Verwechslung von *medio dedo* und *dedo medio* einen Streich. Die von Kinkeldey folgendermaßen übersetzte Stelle: „Das bewirkt man dadurch, daß man das Handgelenk senkt und die Finger ausstreckt, den Mittelfinger am meisten" heißt richtig: „Indem man die Handgelenke senkt und die Finger von der Mitte nach vorn streckt"; denn *del medio dedo adelante* heißt „von der Mitte des Fingers nach vorn".

Viele Irrtümer und Ungenauigkeiten wären noch zu berichtigen, doch müssen wir uns hier darauf beschränken, nur durch Richtigstellung der am schwersten wiegenden Fehler das Bild dieser so klar und intelligent beschriebenen Technik von Verzerrung und Verundeutlichung zu befreien. Wir hoffen, daß bei etwaiger Neuauflage des wichtigen Werkes von Kinkeldey diese Richtigstellungen berücksichtigt werden können, zum Nutzen aller Freunde des Klavichords und seines gelehrten geistlichen Altmeisters.

Die Musikwissenschaft in Holland und Flandern 1930—1936

Von Albert Smijers, Huis ter Heide

Die Musikwissenschaft darf sich in Holland und Flandern heute eines gesteigerten Interesses erfreuen. Während sie früher an keiner niederländischen Universität gelehrt wurde, hat sich dies seit einigen Jahren geändert. Im Jahre 1928 erhielt die *Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* durch die niederländische Regierung die Zustimmung zur Errichtung eines musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Reichs-Universität zu Utrecht. Dies Professorat, das 1934 vom Reich übernommen wurde, bekam von der Regierung eine wesentliche Unterstützung. Durch die Hilfe der Regierung und der genannten *Maatschappij* wurde auch die Errichtung eines Instituts für Musikwissenschaft an der Utrechter Reichs-Universität ermöglicht. An der städtischen Universität Amsterdam und der Reichs-Universität Leiden ist je ein Privatdozent für Musikwissenschaft zugelassen. In Flandern besitzt die Universität Gent einen Hochschullehrer für Musikgeschichte; auch an der katholischen Universität zu Löwen werden musikgeschichtliche Kurse gehalten.

Das Institut für Musikwissenschaft zu Utrecht hat sich von Beginn an die Aufgabe gestellt, möglichst alles zu sammeln, was mit der niederländischen Musikgeschichte zusammenhängt. Sehr wichtig hierfür war der Auftrag, den der Schreiber dieser Zeilen im Jahre 1930 vom Minister für Unterricht, Kunst und Wissenschaft erhielt: einen beschreibenden Katalog der Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien anzulegen, soweit sie Kompositionen niederländischer Meister enthalten. Obwohl dieser Katalog noch nicht ganz vollendet werden konnte, umfaßt er bereits über 4000 Kompositionen. Es wurden zwei Exemplare des Kataloges hergestellt; eines befindet sich im Niederländischen Historischen Institut in Rom, das andere im Institut für Musikwissenschaft in Utrecht. Ein kurzer Bericht mit vorläufiger Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse erschien in Teil XIV der *Tijdschrift* der *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* (A. Smijers, Vijftiende en zestiende eeuwsche muziekhandschriften in Italie met werken van Nederlandsche componisten). Hierin wird für etwa 300 anonyme Kompositionen der wahrscheinliche Verfasser angegeben; unter anderem wird auseinandergesetzt, daß die Passion, die allgemein Obrecht zugeschrieben wird, aus bibliographischen und stilistischen Gründen nicht von diesem Meister stammen kann.

Als Ausgaben der *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* erschienen:

„De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te's Hertogenbosch. Archivalia, bijeengebracht door A. Smijers. Deel I: Rekeningen van 1330 tot 1500" (Amsterdam, G. Alsbach & Co. 1932). Man findet hier biographische Einzelheiten u. a. über Nicasius de Clibano, Obertijn (Obrecht?), Jeronimus de Clibano, Johannes Agricola, Math. Pipelare und Petrus de Vico (Pierre de la Rue).

Nr. 42: „Joost van Vondels Kruisbergh, op musijck gebracht door Cornelis Padbrué (Amsterdam, Broer Janaz 1640); in Partituur gebracht door A. Smijers" (Amsterdam, G. Alsbach & Co. 1931).

Nr. 43: „De muzikale handschriften van Alphons Diepenbrock, gecatalogiseerd en ingeleid door E. Reeser" (Amsterdam, G. Alsbach & Co. 1934).

Nr. 44: „Drie Oud-Nederlandsche Motetten (Jacob Obrecht, Josquin des Prez, Jacobus Clemens non Papa), uitgegeven en ingeleid door E. Reeser met voordrachtsteekens van Sem Dresden" (Amsterdam, G. Alsbach & Co. 1936).

Von der Zeitschrift der *Vereeniging* erschienen Teil XIII, XIV und XV, 1. Außerdem lieh diese Vereinigung ihre Hilfe und Mitwirkung der Veröffentlichung von B. van den Sigtenhorst-Meyers „Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek" (Den Haag, N. V. Servire, 1934).

Die Ausgabe der Werke von Josquin des Prés, die 1921 begonnen wurde, konnte besonderer Umstände wegen nur langsam fortgesetzt werden. Drei Bände sind nun vollständig: Missen I, Motetten I und Wereldlijke Werken I. Danach erschienen noch Lieferung 15 mit der Missa Ave maris stella und Lieferung 16 mit drei Motetten.

Die *Vereeniging voor Muziekgeschiedenis*, die 1932 in Antwerpen gegründet wurde, veröffentlichte unter dem Titel „Monumenta Musicae Belgicae" die Cembalowerke von J. B. Loeillet und die Orgelwerke von A. (van den) Kerckhoven.

Außer Ausgaben der *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* sind noch eine Anzahl neue Ausgaben von Kompositionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu verzeichnen. Ein sehr wichtiges Werk vollendete Ch. van den Borren für die Plainsong and Mediaeval Music Society mit der Herausgabe der lateinischen Kompositionen aus der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213 unter dem Titel: „Polyphonia Sacra" (Nashdom Abbey, Burnham 1932). In den Editions de l'Oiseau Lyre (Mrs. L. B. M. Dyer) zu Paris erschienen: „Treize Livres de Motets, parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535, réédités par A. Smijers". Diese Ausgabe, von der drei Bände bereits erschienen sind, gibt eine Blütenlese von Kompositionen aus der Zeit nach Josquin. Die Interdiocesane Kerkmuziek-

school zu Mecheln setzt unter Leitung von J. van Nuffel und unter Mitarbeit von Ch. van den Borren und Dr. G. van Doorslaer die Veröffentlichung der Werke von Ph. de Monte planmäßig fort; bisher sind 26 Lieferungen bei der Firma Desclée, de Brouwer en Co. zu Brügge erschienen. Dr. K. Ph. Bernet Kempers gab bei G. M. G. Rijs zu Delft zwei Hefte Souterliedekens von Jacobus Clemens non Papa für den praktischen Gebrauch heraus.

Kürzlich begann Jos. Smits van Waesberghe S. J. im Verlag W. Bergmans zu Tilburg eine großzügig geplante und vielversprechende „Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen". Dies Werk, das die Musikgeschichte von etwa 800—1350 behandeln soll, ist auf zehn Bände berechnet. Vom ersten Teil, der als Vorstudie gedacht ist, in dem die Musikschule von Lüttich als Hauptstätte des Musiktheorieunterrichtes im Mittelalter besprochen werden soll, erschienen bisher die ersten fünf Lieferungen, in denen ein neues Lebensbild des Theoretikers Aribo van Luik (Lüttich) entworfen wird, der früher zu Unrecht Aribo v. Freising genannt wurde. Demnächst soll dies Werk auch in französischer Ausgabe erscheinen unter den Auspizien der Société française de Musicologie.

Mit allgemeinen Schriften über Musikgeschichte ist Holland reich, vielleicht allzu reich versehen. „De Ontwikkelingsgang der Muziek van de Oudheid tot onzen Tijd van S. van Milligen met medewerking van Sem Dresden" erlebte 1928 die dritte Auflage (Groningen, J. B. Wolters). Im Jahre 1931 erschien eine „Overzicht der Muziekgeschiedenis van H. W. de Ronde" (Amsterdam, N. V. Querido), 1932 folgten die „Muziekgeschiedenis" von Dr. K. Ph. Bernet Kempers (Rotterdam, W. L. en J. Brusse) und die dritte Auflage der „Inleiding tot de Muziekgeschiedenis door Casper Höweler" (Amsterdam, H. J. Paris). Besonders die Schüler der Konservatorien und Musikschulen machen von diesen Werken Gebrauch bei der Vorbereitung ihrer Prüfungen. Kinskys „Geschichte der Musik in Bildern" fand Nachfolge in Casper Höwelers „Muziekgeschiedenis in Beeld" (Amsterdam, H. J. Paris 1931), ein großer Teil der Abbildungen ist den Werken von Bücken, Sachs, Kinsky u. a. entnommen.

Über das Niederländische Lied erschienen drei interessante Veröffentlichungen. Dr. C. Brouwer hat in seiner Studie „Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland" (Untersuchungen über die Auffassung des Begriffes, über die traditionellen Zeilen, die Zahlen-, Blumen- und Farbensymbolik; Groningen, J. B. Wolters 1930) seinem Vorsatz entsprechend die Musik fast ganz außer Betracht gelassen. Für den Musikhistoriker ist von größerer Bedeutung das Werk von Dr. R. Lenaerts „Het Nederlandse polifonies lied in de zestiende eeuw" (Mecheln, Het Kompas 1933). Hierin werden Text und Musik sorgfältig behandelt, obwohl über das Musikalische ohne Zweifel mehr gesagt werden konnte. Am besten geglückt ist das 5. Kapitel über das niederländische polyphone Lied in der Kultur des 16. Jahrhunderts. Auch eine ausführliche Bibliographie ist beigegeben. In der 129 Seiten umfassenden Musikbeilage bringt Lenaerts eine große Zahl noch nicht herausgegebener mehrstimmiger niederländischer Lieder. Das Lied „Wie sach oit blider dach" (S. 2—3, aus Paris, nouv. acq. fr. 15123), das unter den Liedern des 14. Jahrhunderts steht, gehört zweifellos ins 15., wie übrigens auch in der Bibliographie angegeben. — Das Werk von J. Pollmann: „Ons eigen volkslied" (Amsterdam, H. J. Paris 1935) ist stark beeinflußt durch H. F. Wirths „Untergang des niederländischen Volksliedes"; der Verfasser läßt sich in dem kernig und frisch geschriebenen Buch mehrmals zu Behauptungen verleiten, die nicht immer völlig zu verantworten sind.

Die Beethoven-Gedächtnisfeier gab Anlaß zu neuerlicher archivalischer Untersuchung der Abstammung des Meisters. R. van Aerde kam in „Les ancêtres flamands de Beethoven" (Mecheln, Godenne 1928) zu dem Schluß, daß der Großvater Ludwig van Beethovens nicht aus Antwerpen, sondern aus Mecheln stammt. Kurz darauf erschien „L'élément flamand dans Beethoven" von E. Closson

(Brüssel, Monnom 1928), worin die flämische Psyche in Beethovens Werken gekennzeichnet wird: „Dans Beethoven, c'est une âme flamande qui s'exprime; mais l'émotion qui la force à s'extérioriser, et l'art dans lequel elle s'exprime, il les doit à sa mère allemande". Dies Werk, das seit einiger Zeit vergriffen war, ist inzwischen ins Englische übersetzt worden: „The Fleming in Beethoven" (translated by M. Fuller, London, Oxford University Press 1934).

Die *Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* feierte im Jahre 1929 ihr hundertjähriges Bestehen. Bei dieser Gelegenheit schrieb J. D. C. van Dokkum eine Geschichte der Vereinigung unter dem Titel „Honderd jaar Muziekleven in Nederland" (Amsterdam 1929).

Von A. M. Pols erschienen 1934 aus Anlaß der Benoit-Gedenkfeiern zu Antwerpen „Het leven van Peter Benoit" (Antwerpen, L. Opdebeek) und „Peter Benoits leertijd. Honderd brieven aan zijn ouders uit de jaren 1851—1862" (Antwerpen, De Sikkel).

Auf dem Gebiet der Instrumentenkunde sind zu erwähnen die Werke von D. J. Balfoort „De Hollandsche Vioolmakers" (Amsterdam, H. J. Paris), B. van Beynum-von Essen „Bouw en Geschiedenis van het Klavier" (Rotterdam, W. L. en J. Brusse 1932) und Floris van der Mueren „Het orgel in de Nederlanden" (Brüssel, N. V. Standaard-Boekhandel 1931). In dem letzten Werk besitzen wir eine reich mit Dokumenten versehene Studie über die Orgel in den Niederlanden vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Der Standpunkt, den der Verfasser einnimmt, möge durch folgendes Zitat beleuchtet werden (S. 142): „Wir sind der Meinung, daß, wenn die Musikwissenschaft bis heute noch nicht in, sondern neben der Kunstgeschichte steht, ... dies Schuld des Musikhistorikers und des Kunsthistorikers ist ... Die Geschichte der bildenden Künste ist in dieser Hinsicht der Musikgeschichte voraus, in der z. B. bis heute sogar die allgemein gültige Einteilung Gotik — Renaissance — Barock usw. wenig oder gar nicht zum Ausdruck gekommen ist ... Bei der Untersuchung über den Zusammenhang zwischen der Musik und dem sie umgebenden Kulturgeist muß der Weg der Parallel-Untersuchung der bildenden Kunst eingeschlagen werden."

Die Musiktheorie wurde bereichert durch die „Algemeene Muziekleer" von Sem Dresden (Groningen, J. B. Wolters 1931), ein sehr eigenwilliges Werk, ganz „up to date", das in kurzer Zeit drei Auflagen erlebte. Weniger geglückt ist das Werk von M. A. Brandts Buys, der in seiner „Muzikale Vormleer" (Arnhem 1935) u. a. die musikalischen Formen mit Formbildungen der Architektur vergleicht. Die Beispiele, die er dafür auswählt, sind keineswegs stets überzeugend. Man könnte in Zweifel ziehen, ob z. B. gerade das Reichsmuseum in Amsterdam für einen Vergleich mit der Sonatenform am besten geeignet wäre. Im übrigen enthält das sehr persönliche Buch auch zahlreiche Seiten, die des Studiums durchaus wert sind.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1937

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Musikalische Akustik (1) — Die europäische Musik von 1850 bis 1870 (1) — S u. Pros: Fragen des schweizerischen Kirchengesangbuchs (2) — S: Musikpsychologie und Geisteswissenschaft (2) — CM instr., voc. (2 14tägig).

Prof. Dr. W. Merian: Die vorbachische Klaviermusik (1) — Bibliographie zur Geschichte der Klaviermusik (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Musikgeschichte des Mittelalters, mit Lichtbildern, II (3) — Beethoven und die Dichtung des deutschen Idealismus (1) — Pros (2) — S (2) — CM instr. (mit Dr. Osthoff) (2), voc. (durch Dr. Adrio) (2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der Musikinstrumente, mit Lichtbildern (2) — Übungen über Grundfragen der Musikästhetik (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Grundbegriffe der Musik und Musikwissenschaft (2) — Die frühdeutsche Oper (2) — Mozart (2).

Doz. Dr. H. Osthoff: Geschichte des mehrstimmigen deutschen Liedes bis zum Beginn des 17. Jh. (2) — Übungen zur deutschen Musik seit Wagner (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt III (1).

Prof. Dr. E. Schumann: Akustik und Tonpsychologie II (1) — Forschungsarbeiten (Systematische Musikwissenschaft, Tonfilm, Radiophonie).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik I (1).

Institut für Kirchenmusik. Lehrbeauftr. Prof. J. Biehle: Musikalische Liturgik I (vergleichende Behandlung der alten und neuen Agende) — Glockenkunde und der liturgische Gebrauch der Geläute (nur für Theologen) — Übungen zur musikalischen Liturgik I — Orgelspiel für Anfänger — Musiktheorie (Harmonielehre) — Kolloquium.

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Harmonielehre II (Choraltechnik, Modulationen und einfache Analysen (2) — Musikalische Volksliedkunde (mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz) (2) — Pros: Darstellungsprobleme bei historischer Musik II (2) — S: Doppelchor- und Orchestertechnik im 18. Jh. (2) — CM (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik) (2).

Prof. (der evang.-theol. Fakultät) E. Graf: Die geschichtliche Entwicklung und liturgische Aufgabe des Orgelspiels im evang.-reformierten Gottesdienst (1).

Privatdoz. Dr. M. Zulauf: Die weltlichen Kantaten J. S. Bachs (1).

Privatdozentin Dr. L. Balmer: Einführung in die Musikwissenschaft (Übungen zur Begriffsbildung, Arbeitstechnik und Literaturkunde) (1) — Die Entwicklung der deutschen Musik bis zur Klassik (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Beethovens Klaviersonatenwerk (Grundriß, Gliederung, Gestaltung, Idee) (2) — S (2) — Praktische Orgelübungen (4).

Doz. Dr. L. Schrade: Form und Schicksal der deutschen Musik (2) — Übungen zum deutschen Volkslied (2) — Instrumentenkunde (Pros) (2).

Doz. Dr. J. Schmidt-Görg: Die Klangfarben der Musikinstrumente (1) — Exotische Tonsysteme (1) — Praktische Harmonielehre (2).

Beauftr. Doz. Prof. W. Maler: Übungen im linearen Satz (2) — Übungen in Harmonielehre (2).

Lektor A. Bauer: Harmonische und kontrapunktische Bearbeitung deutscher Volkslieder (mit praktischen Übungen) (2) — Systematische Formenlehre (mit Vorführungen) (2) — J. S. Bachs „Kunst der Fuge", Analysen und Instrumentalvorführungen (2) — Übungen in der Ausführung bezifferter Bässe (auch für Anfänger) (2).

Breslau. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des Mittelalters (2) — Übungen zu J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" (2) — OberS: Vortragsarbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. Kirsch: Besprechung der Grundsätze und Grundbegriffe historischer Stilanalyse (2) — Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (2).

Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. J. Steinbeck: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1).

Prof. Dr. E. Kirsch: Praktische Harmonielehre (2).

Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Palestrinas Kontrapunkt II (2).

Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen für Theologen und Philologen.

Technische Hochschule. Doz. Dr. H. Matzke: Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2) — Stimmbildungskurs (2) — Die Musik der großen Völker (mit Schallplatten) (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen ($1^1/_2$) — Harmonielehre II (1).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Die Klaviersonaten von Beethoven (2) — Johannes Brahms (1).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Die Sinfonie nach Beethoven (mit Musikbeispielen) (1).

Doz. Dr. G. Pietzsch: Wandel des Klangideals in der Musik (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Das Musikkunstwerk und seine Wiedergabe II (2) — S: a) Übungen zur Vorlesung (2); b) Deutsche Orgeltabulaturen (2) — Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie (2) — CM: Sing- und Spielgruppe (je 2).

Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Die Geschichte des Gottesdienstes in hymnologischer Beziehung (2) — Das Jahr der Kirche in liturgischer und musikalischer Ausgestaltung (1) — Liturgische Übungen: a) Lektüre altkirchlicher Liturgien; b) Übungen im Neuen Musikanhang der Bayerischen Agende (3) — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang) (2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Studien in der Harmonielehre: a) und b) für Anfänger und Fortgeschrittene; c) Der Kontrapunkt (2) — Akad. Chorverein: Heinrich Schütz, Deutsche Messe; J. S. Bach, Magnificat (2) — Akad. Orchester: Rosenmüllers Studentenmusik usw. (2).

Frankfurt (M). Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte des deutschen Liedes II (von 1600 bis zur Gegenwart) (2) — Notenschrift und Notendruck (mit Lichtbildern) (2) — Übungen zum deutschen Barocklied (2) — Arbeitsgemeinschaft für Fortgeschrittene (2) — CM instr., voc. (je 2) — Studentenorchester (Leitung A. R. Mohr) (2).

Freiburg (Br.). Prof. Dr. W. Gurlitt: Vom Wesen der Musik und des musikalischen Hörens (1) — Musik und Musikanschauung der Reformationszeit (2) — S: Übungen für Anfänger (2), Einführung in die Quellen und Denkmäler der Musik des 16. Jh. (2).

Doz. Dr. W. Ehmann: Instrumentenkunde II (2) — CM instr., voc. (je 2).

Lehrbeauftr. Doz. Br. Maerker: Formenkunde des gregorianischen Gesangs II (1).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: J. S. Bach, Leben und Werke (2) — Die Oper Verdis und Puccinis (1) — Einführung in die Musikpädagogik (1) — S: Die Formen des gregorianischen Chorals (2) — CM voc., instr. (je 2) — Schola gregoriana (1).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Händels Oratorien (2) — S: J. S. Bachs „Kunst der Fuge" (2) — CM (Madrigalchor): Alte a-cappella-Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvary: Was ist Hausmusik? (1 14tägig) — Harmonielehre, Formenlehre, Gehörbildung für Anfänger und für Fortgeschrittene (je 1) — CM (Streichorchester) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Beethovens Spätwerke (2) — S: Übungen zu Beethovens Skizzenbüchern (2).

Akad. Musikdirektor Hogrebe: Fortlaufende Kurse in Harmonielehre: Harmonisieren und Generalbaßübungen; Kontrapunkt und Komposition, Gehörübungen.

Graz. Lektor Dr. V. v. Urbantschitsch: Strömungen und Probleme zeitgenössischer Musik an Hand praktischer Übungen (2) — Übungen des akademischen Orchesters (2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Beethoven (2) — Musik und Musiker in Pommern (1) — Evangelische Kirchenmusik im 17. Jh. (auch für Theologen) (1) — Pros: Übungen zur Geschichte, Theorie und Technik des evangelischen Kirchenliedes (auch für Theologen) (1) — S: Studium Beethovenscher Werke (mit schriftlichen Referaten) (1) — CM (2).

Direktor des kirchenmusikalischen Seminars, akad. Musiklehrer, Musikdirektor Prof. R. E. Zingel: Joh. Brahms, Leben und Werke (1) — Musiktheorie für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — Orgel- und Musikunterricht, Orgelkunde (1) — Kirchenmusikalische Übungen (1).

Halle (S). Prof. Dr. Max Schneider: Formen und Stile in der Musik II: Neuere Zeit (2) — Pros ($1^1/_2$) — S (2).

Doz. Dr. W. Serauky: Musikalische Landeskunde, insonderheit des deutschen Barockzeitalters (2) — Übungen: Grundfragen der musikalischen Akustik (2) — Kammermusikübungen: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Allgemeine Musiklehre und Harmonielehre (für Anfänger) (2) — Harmonielehre (für Fortgeschrittene) (2) — Musikdiktat (1) — Kontrapunktische Übungen (1) — Übungen im Choralsatz und in Generalbaßbearbeitung (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5).

Prof. Dr. W. Heinitz: Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Akustische Übungen zum Verständnis südostasiatischer Tonsysteme (für Anfänger) (4).

Beauftr. Doz., Leiter des Universitäts-Musikinstituts Dr. H. J. Therstappen: Lektüre musiktheoretischer Schriften (1) — Einführung in die Musikgeschichte (2) — Übungen zum Kontrapunkt (1) — Studentenorchester (2) — Studentenchor (2).

Kurse des Universitäts-Musikinstituts: Allgemeines Volkssingen (für Studenten und Studentinnen) (2) — Mannschaftssingen (nur für männliche Studierende) (1) — Volksliedübung (für Singleiter in SA, SS, HJ, BdM. usw.) (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: W. A. Mozart (1) — Musik- und Kunsterziehung (1) — Musikalische Formen (1) — Geschichte der Kammermusik II (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die deutsche Musik seit Beethoven, II (2) — Das Lied der europäischen Völker, I (Westeuropa) (1) — S: Übungen zur Musikästhetik und allgemeinen Musiklehre (2), Instrumentenkunde und Instrumentation (mit Dr. Komma) (2) — CM instr. (2) — Madrigalchor (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Klanggeschichte der Orgel (1) — Harmonielehre II (2) — Übungen zur Orgelbewegung (2) — Musikalisch-liturgische Übungen (1) — Orgelspiel (1) — Studentenchor (2) — Chor des Kirchenmusikalischen Institutes (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte II, Fortsetzung (4) — Mensuralnotation des 15. und 16. Jh. II (4) — Musikgeschichtliche Übungen (2).

Lektor Dr. W. Senn: Harmonielehre für Fortgeschrittene (2).

Jena. Prof. Dr. W. Danckert: Die Wiener Klassik (1) — Praktische Übungen: a) Wanderung und Gestaltwandel im deutschen Volksliede (1); b) Aufnahmetechnik, Transskription und stilkritische Bearbeitung musikalischen Volksgutes (1); c) CM instr. (2).

Doz. Dr. O. zur Nedden: Wagner und Verdi (als Repräsentanten deutscher und italienischer Opernmusik (1) — S: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (Denkmäler- und Quellenkunde) (2).

Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Einführung in die europäische Volksliedkunde (mit Liederbeispielen) (1).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter des Frühbarock (3) — Deutschtum und Musik (1) — Einführungskurs: Orlando di Lasso (1) — S: Stilkritische Übungen zur Musik des Frühbarock (2) — CM instr., voc. (mit Gudewill) (je 2).

Doz. Dr. B. Engelke: Allgemeine Musikgeschichte seit Beethovens Tod (2) — Notationskunde II — Übungen zur Geschichte der Oper.

Lektor Dr. K. Gudewill: Harmonielehre I (2) — Die Technik des Bachschen Kontrapunktes (2).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer: Geschichte des Oratoriums (ausgewählte Kapitel) (3) — Pros: Referate und Kolloquium (2) — S: Stilkunde der a-cappella-Zeit III (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. E. Bücken: Geschichte, Stil und musikästhetisches Schrifttum der Oper (3) — Musikwissenschaftliche Übungen (2).

Doz. Dr. W. Kahl: Geschichte der Sinfonie (1).

Doz. Dr. W. Gerstenberg: Musik des Reformationszeitalters (2) — Musikgeschichtsschreibung von 1780 bis zur Gegenwart (1) — Pros: Übungen zur Vorlesung (2) — CM voc.: Heinrich Schütz (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre (Gehörbildung) (1) — Formenlehre: Klassik und Romantik (mit Schallplattenvorführungen) (1).

Lektor Prof. Dr. H. Unger: Klang- und Formenwelt der Musik (mit Schallplattenvorführungen) (1).

Königsberg (Pr.) Prof. Dr. H. Engel: Deutsches Lied von 1750 bis zur Gegenwart (2) — Bachs Werke (1) — S: a) Arbeitsgemeinschaft, Unter- und Oberstufe (je 1); b) Das Musikleben (1), c) Übungen zu Bruckners Sinfonien (2) — Geschichte des ostpreußischen Kirchenliedes (für Studierende der Theologie und der Kirchenmusik, Leitung Dr. Kelletat (1) — CM voc., instr. (je 2) — Orgelkurs (für Studierende der Theologie, Leitung Dr. Kelletat) (1) — Liturgisches Seminar (für Studierende der Theologie und der Kirchenmusik, Leitung Pfarrer Endemann) (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Musik der evangelischen Kirche (2) — Richard Wagner (2) — Pros: a) Vorkurs: Quellenkunde (im Auftrage des Direktors durch Assistent Dr. Husmann) (1); b) Hauptkurs: Die ältere Klaviersonate (Referate) (2) — S: Frühbarock, Frühklassik, Frühromantik (2) — CM voc.: Madrigale und Chansons (im Auftrage des Direktors durch Assistent Dr. Husmann) (2), instr.: Singspiele des 18. Jh. (Freilichtaufführungen) (2).

Lektor Prof. Dr. H. Grabner: Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — Kontrapunkt für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — Aussetzen und Spielen von Generalbässen (1) — Partiturspielen (1).

Lektor Dr. A. Simon: Einführung in die Sprechkunde (1) — Sprechbildung (2mal je 2) — Freie Rede, Vortrag deutscher Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts und der Gegenwart (je 1) — Übungen zum Prosastil (1) — Übungen in biblischer Lesung (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die Musik von Schütz bis Bach und Händel (2) — Die geistliche Tonkunst (2) — Harmonieprobleme (mit Übungen) (1) — S: Die Musik des Barockzeitalters (2) — CM instr. (2) — Chorsingen: Schütz und seine Zeit (2).

Doz. Dr. H. Birtner: Geschichte der Oper (2) — S: Übungen zur deutschen Musik des Mittelalters (2), Übung zur Geschichte der Oper (2) — CM voc.: Deutsche Chormusik des 16. Jh. (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: J. S. Bach (2) — Geschichte der Musiktheorie (2) — S (2).

Prof. Dr. A. Lorenz: Allgemeine Übersicht über die gesamte abendländische Musikgeschichte nach den Grundsätzen der Generationenlehre (2) — Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ (mit Schallplatten) (1) — Harmonielehre II (2) — Musikalische Formenlehre (2) — Übungen im doppelten Kontrapunkt und in der Fugenlehre (1).

Prof. Dr. O. Ursprung: Dramatische Aufführungen mit Musik in Mittelalter und Renaissancezeit (2) — S: für Anfänger II: Literaturkunde (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Die deutsche Oper und das deutsche Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jh. (von Joh. Adam Hiller bis Mozart) (2) — Dichtung und Musik der Troubadours, mit Übertragungsbeispielen (1) — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene: Zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts ($1^1/_2$).

Prof. Dr. K. Huber: Ton- und Musikpsychologie (2).

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Grundlagen der Musikanschauung vom Mittelalter bis zur Gegenwart (2) — Haupt-S: Übungen zur Vorlesung (2) — VorS: Harmonielehre und Kontrapunkt II (2) — CM voc., instr. (je 2).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Mozart II (seit der „Entführung“) (3) — S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer (2) — Pros: Übungen zur Sinfonie des 18. Jh. (2) — Vorkurs: Satzlehre (1) — CM (4).

Privatdoz. Dr. P. Nettl: Liest nicht.

Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2).

Rostock. Prof. Dr. E. Schenk: Die instrumentale Kunst des Frühbarock (2) — Einführung in die Musikgeschichte (2) — Große Meister der Musik: Brahms-Wolf-Bruckner (1) — S: Generalbaßübungen (2) — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre (2), Kontrapunkt (2) — CM instr., voc. (je 2).

Stuttgart. Technische Hochschule. Doz. Dr. M. A. Souchay: Liest nicht.

Tübingen. Stellvertr. Univ.-Musikdirektor Prof. Carl Leonhardt: Kolloquium über Grundfragen des musikalischen Dramas, ausgehend von Mozarts Zauberflöte (2) — Akad. Orchester

(2) — Akad. Chor (2) — Mit dem Assistenten Dr. K. Fr. Leucht: Harmonielehre für Anfänger (2), für Fortgeschrittene (1), Kontrapunkt II (1).

Assistent Dr. Reichert: S: Übungen zur allgemeinen Musikgeschichte des 10.—15. Jahrhunderts (2).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Abriß der Musikgeschichte IV (3) — Einführung in die Musikwissenschaft II (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Gemeinsam mit A. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (Vorbereitung für die Aufnahme in das S, Kolloquiumsverpflichtung) (2) — Gemeinsam mit R. Haas: Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (Vorbereitung für die Aufnahme in das S, Kolloquiumsverpflichtung) (1).

Prof. Dr. A. Orel: Übungen an Symphonien Bruckners II (2) — Hugo Wolf (1) — Musikgeschichte der Hochgotik II (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. R. Haas: W. A. Mozart (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (s. Lach).

Prof. Dr. E. Wellesz: Die Oper im 19. Jahrhundert II (1) — Übungen zur byzantinischen Kirchenmusik (3).

Privatdoz. Dr. L. Nowak: Probleme des mehrstimmigen Satzes um 1500 (2).

Lektor Dr. W. Tschoepe: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre und Instrumentationslehre (2).

Lektor Dr. A. C. Hochstetter: Formenlehre (Fortsetzung) (1) — Harmonielehre (Fortsetzung) (2) — Kontrapunkt, strenger Satz (Forts.) (2) — Praktische Übungen in der Harmonielehre (1).

Lektor H. Daubrawa: hat nicht angekündigt.

Lektor F. Moser: Stimmbildung für den Sologesang (2).

Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit bes. Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Beethoven (2) — Übungen (2) — CM (1).

Zürich. Prof. Dr. F. Gysi: Einführung in die Kirchenmusik (1) — Beethovens Spätwerke (2) — S: Übungen zur Kirchenmusik (1).

Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Einführung in die Musik der exotischen Völker (1) — Die Sinfonie bis zu Beethoven (1) — S: Übungen über ausgewählte Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (1) — Übungen im Lesen und Interpretieren älterer Orchesterpartituren, besonders des 18. Jh. (1).

Mitteilungen

Staatliches Institut für deutsche Musikforschung

Das Institut veranstaltet Mitte Oktober ds. Js. in Berlin eine kurze Tagung für die Vertreter der deutschen Musikwissenschaft an Universitäten, Bibliotheken und sonstigen Instituten. Einladung und nähere Mitteilung erfolgen im September.

Das bisherige Archiv Deutscher Volkslieder in Berlin-Charlottenburg, die dortige Zentralstelle für das Volkslied der Auslandsdeutschen und die Zentralstelle für Volkstanz sind in das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung eingegliedert und zur Abteilung 2 „Volksmusik" vereinigt worden. Als Abteilungsleiter wurde zunächst kommissarisch Prof. Dr. Kurt Huber (München) berufen.

Die frühere Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente bei der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg ist als Abteilung 3 „Musikinstrumenten-Museum" dem Institut eingegliedert. Die Wiedereröffnung des Museums in den neuen Räumen (Berlin C 2, Klosterstraße 36) fand am 18. Dezember 1936 statt. Abteilungsleiter ist Prof. Dr. Alfons Kreichgauer (Berlin).

Die Gesellschaft für vergleichende Musikwissenschaft hat in einer Mitgliederversammlung zu Berlin ihre Auflösung beschlossen und das Vereinsvermögen dem Staatlichen Institut für Zwecke der vergleichenden Musikforschung überwiesen. Das Institut wird zunächst die Spezialbibliographie der früheren „Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft" fortführen und im Rahmen der

„Bibliographie des Musikschrifttums" veröffentlichen. Mit dem Phonogrammarchiv des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem wurde eine engere Zusammenarbeit eingeleitet.

Das „Verzeichnis der Neudrucke alter Musik", herausgegeben von Walter Lott, ist erstmalig für das Jahr 1936 erschienen; ein Prospekt liegt diesem Heft bei. Die „Bibliographie des Musikschrifttums", herausgegeben von Kurt Taut, liegt für 1936 vollständig vor. Der zweite Halbjahresband (Juli—Dezember 1936) enthält das Gesamtregister. Die Bibliographie erscheint künftig nur noch in Jahresbänden, und zwar jeweils im März für das abgelaufene Kalenderjahr.

Von den Landschaftsdenkmalausgaben im Rahmen des „Erbes deutscher Musik" liegen bis jetzt (Juni 1937) folgende Lieferungen und Bände vor:

Bayern, Band 1: Rupert Ignaz Mayr (1646—1712): Ausgewählte Kirchenmusik, bearbeitet von K. G. Fellerer (Henry Litolffs Verlag, Braunschweig);

Rhein-Main-Gebiet, Band 1: Johann Andreas Herbst (1588—1666): Drei mehrchörige Festkonzerte für die Freie Reichsstadt Frankfurt a. Main, bearbeitet von Rudolf Gerber (Bärenreiter-Verlag, Kassel);

Kurhessen, Lieferung 1: Moritz Landgraf von Hessen (1572—1632): Ausgewählte Werke. Erster Teil, 16 Pavanen, Gagliarden und Intraden, bearbeitet von Werner Dane (Bärenreiter-Verlag, Kassel);

Niedersachsen, Band 1: Johannes Schultz (1582—1652), Musikalischer Lüstgarte, herausgeg. von Hermann Zenck (Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel und Berlin);

Schleswig-Holstein und Hansestädte, Band 1: Nicolaus Bruhns (1665—1697): Gesammelte Werke. Erster Teil, Kirchenkantaten Nr. 1—7, herausgeg. von Fritz Stein (Henry Litolffs Verlag, Braunschweig);

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Bonn am 8. Mai 1937

Der Präsident Professor Dr. Schiedermair gedenkt nach Eröffnung der Versammlung der im letzten Jahre verstorbenen Mitglieder, zu deren Ehren sich die Versammlung erhebt.

Es wird zunächst Punkt 2 der Tagesordnung behandelt, zu dem der Präsident einen ausführlichen Rechenschaftsbericht über seine bisherige Amtstätigkeit ablegt.

Zu Punkt 1 der Tagesordnung wird nach einer längeren Aussprache folgende Satzungsänderung einstimmig beschlossen:

> „Der Präsident ernennt seinen Amtsnachfolger, im Falle seines Ablebens der stellvertretende Präsident. Die Ernennung bedarf der Bestätigung durch die nächste allgemeine Mitgliederversammlung".

Ferner wird ebenfalls einstimmig die Teilung des Generalsekretariats in ein Schriftführer- und Schatzmeisteramt angenommen.

Diese beiden Satzungsänderungen mußten sinngemäß in die Satzung eingearbeitet werden. Mit dieser Arbeit wurde von der Versammlung Herr Dr. v. Hase beauftragt, dessen Formulierungen durch den vom Präsidenten als Berater herangezogenen Rechtsanwalt Dr. Schaumburg begutachtet wurden.

Es entwickelte sich eine längere Aussprache über das „Archiv für Musikforschung" und die Zusammenarbeit der DGMW mit dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung. In beiden Angelegenheiten soll laut Beschluß der Versammlung durch den Präsidenten eine baldige Klärung herbeigeführt werden.

Ernennungen werden einstweilen zurückgestellt.

Die Geschäfte der DGMW werden von Herrn Dr. v. Hase weitergeführt.

Zu dem Punkt „Ortsgruppen" macht der Präsident Mitteilung, daß die Ortsgruppe Leipzig ihm von ihrem Bestehen Kenntnis gegeben habe. Er erwähnt dann noch die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, die vielleicht als Landesgruppe Rheinland der DGMW angegliedert werden könnte.

Die Versammlung ist der Ansicht, daß dem Gedanken einer Arbeitstagung anläßlich der Eröffnung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung näher getreten werden soll.

Dr. Hans Albrecht
Landesleiter, als Protokollführer

Schiedermair

Ortsgruppe Berlin

Im Februar war die Ortsgruppe zur Abendmusik des Akademischen Collegium musicum geladen. Unter Leitung von Prof. Arnold Schering wurden Werke von J. C. F. Fischer (Festliche Suite) und Händel (Conc. gr. *g*-moll) gespielt. Klaus Rinck blies das Flötenkonzert aus *C* von Friedrich dem Großen, Dr. W. Wünsch spielte Pisendels Violinkonzert aus *D* und Marlise Hansemann trug Cembalostücke von S. Bach und seinen Söhnen vor.

Der nächste Vortragsabend brachte einen Vortrag von Emil Seiler über die Viola d'amore und ihre Literatur. Nach einer Einführung in Wesen und Geschichte des Instruments gab der Vortragende einen Einblick in Werden und Vergehen der Sololiteratur und Kammermusik für Viola d'amore. Als einer unserer besten Solisten spielte er eine Sinfonia von Pepusch für Violine, Flöte und Cembalo, die *e*-moll-Sonate von Ariosti und eine Partita von Petzold für Viola d'amore allein. Die Herren Bernd Scholz und Mönkemeyer waren die Mitwirkenden. Die ausgezeichnet vorgetragenen Musikstücke hinterließen einen so starken Eindruck, daß der Abend zu einem späteren Termin wiederholt werden soll.

Im April veranstaltete Prof. Schünemann eine Führung durch die Brahms-Ausstellung der Berliner Staatsbibliothek. Anschließend spielten die Herren Schmidt (Violine), Beckmann (Viola), Dimel (Cello) und Berg (Klavier) Brahms' Klavierquartett. Auch hier mußten mehrere Sätze auf Wunsch der Zuhörer wiederholt werden.

Zum Abschluß der Semesterarbeit hatte die Studentenschaft zu einem Vortrag von Herrn Dr. habil. Herbert Gerigk über Musikpresse und Musikbetrachtung eingeladen. Die bestimmt und genau formulierten Ausführungen gipfelten in folgenden 7 Punkten, die nach der Niederschrift des Vortragenden hier mitgeteilt seien:

„1. Die Musikpresse ist ein wichtiges Gebiet kulturpolitischer Pressearbeit überhaupt, und zwar sowohl als Fachpresse wie als Tagespresse.

2. Ihre Vertreter bestehen größtenteils aus musikwissenschaftlich geschulten Menschen oder aber aus solchen, die sich nach besten Kräften den Wissensstoff selbst erarbeitet haben.

3. Die Musikwissenschaft vermag auf Grund dieses Zustandes mehr als die meisten anderen Disziplinen einen wichtigen Teil ihrer Arbeit durch die Musikpresse dem Volksganzen und damit auch der Künstlerschaft zu vermitteln, was sonst nur auf dem Wege der direkten Mitteilung in begrenzterem Ausmaße möglich wäre.

4. Allerdings besteht eine noch tiefer gehende Einwirkung darin, daß sich Künstler selbst zum Studium der Musikwissenschaft entschließen und nun selbst forschend und kunstvermittelnd auf einem eng abgegrenzten Gebiet mithelfen (was leider nur außerordentlich selten der Fall zu sein pflegt).

5. Die Musikwissenschaft hat aktuelle Aufgaben, die, bisher wenig erkannt, vielleicht durch die Mitarbeit und Anregung der Presse aktiviert werden könnten. Es sind Aufgaben, die teilweise sogar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem neuen Vierjahresplan stehen können. — Hierunter fallen die Arbeiten über mechanische Musikvermittlung und Rundfunk und Wege zu ihrer Verbesserung, über Instrumentenbau und seine musikalisch-akustischen Voraussetzungen, Neukonstruktionen und Verwendung neuer Werkstoffe sowie eine endlose Reihe weiterer Aufgaben, die unmittelbare praktische Auswirkungen nach sich ziehen können.

6. Musikwissenschaftler und Musikpressevertreter werden ungefähr denselben Anforderungen hinsichtlich des praktischen Ausbildungsganges zu genügen haben. Im Interesse der unabhängigen Stellung dem Künstler gegenüber und im Interesse der ungestörten und zielklaren Arbeit erscheint es wünschenswert, daß beide entweder gar nicht oder nur beim Nachweis ganz überragender künstlerischer Leistungen ausübend an die Öffentlichkeit treten.

7. Die Forderungen in weltanschaulicher und charakterlicher Hinsicht an den Nachwuchs können gar nicht hoch genug gesteckt werden."

Im Anschluß an den Vortrag wurde eine Diskussion eingeleitet, an der sich vor allem die Herren Dr. Morgenroth von der Reichsmusikkammer, Herr Böttcher, Herr Prof. Schering, Herr W. Matthes u. a. beteiligten. Wegen der vorgerückten Zeit wurde die Aussprache auf einen späteren Termin vertagt.

G. Sch.

Ortsgruppe Leipzig

Die Ortsgruppe Leipzig der DGMW veranstaltete am 7. März 1937 eine Sonntagsvorführung im Instrumentenmuseum der Universität, die die jeweils ältesten Klavierinstrumente des Museums vorstellte, die mit zu den ältesten überhaupt erhaltenen zählen. Eine Museumsvorführung am 11. April beschäftigte sich mit Gamben, Violen und ihren Abarten, besonders Pardessus de viole und Viola d'amore.

Am 20. April sprach Regierungsrat Prof. F. Moissl (Klosterneuburg) in gemütvoller Weise über Simon Sechter, wobei besonders dessen Herauswachsen aus Familie und Landschaft eindrucksvoll geschildert wurde.

Über die „Arbeitsleistung des Musikers" handelte cand. med. A.-H. Frucht am 19. Mai unter Berücksichtigung neuerer Versuche der Physiologie. H. H.

*

Mitten in reichem, vielseitigen Schaffen und Lehren vollendete Prof. Dr. Arnold Schering am 2. April sein sechstes Lebensjahrzehnt. Aus allen Kreisen des Musiklebens sind ihm an diesem Tage Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit zugekommen. Denn, wie sich in seinem Wesen Wissenschaftlichkeit und künstlerische Gaben miteinander verbinden, so hat sich auch sein Wirken, das ihn von Leipzig, wo er sich 1907 habilitierte, über das Hallische ins Berliner Ordinariat führte, nicht im akademischen Kreise erschöpft, sondern das musikalische Leben überhaupt weithin befruchtet. Den Grund hierzu legten um die Jahrhundertwende, in der Zeit, da Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann die Führer der deutschen Musikwissenschaft wurden, eindringliche praktisch-musikalische und musikwissenschaftliche Studien, auf die außer dem Nachwirken der gründlichen Schule des wenige Jahre vorher verstorbenen Philipp Spitta vor allem Kretzschmar Einfluß gewann — dessen im Grunde dichtungsverwandte Musikdeutung entsprach seiner eigenen Art mehr als die im Grunde dynamische Formerfassung Riemanns. Darüber hinaus aber entwickelte er die Neigung und Kraft zu philosophisch-ästhetischer Durchdringung des Stoffes, zur Erhellung der geschichtlichen Materie durch weitgreifende Ideen. Aus alledem erwuchs dann in Jahrzehnten voll nimmermüder Arbeit eine Fülle gewichtiger wissenschaftlicher Veröffentlichungen: über das Instrumentalkonzert, das Oratorium, die Musik der Frührenaissance, die Musik Johann Sebastian Bachs und seines Kreises, ferner die lange Reihe der Petersjahrbuch-Aufsätze, in weite Kreise gedrungene wertvolle Hilfsbücher wie die „Tabellen zur Musikgeschichte" und die „Musikgeschichte in Beispielen", dazu eine stattliche Reihe von Neuausgaben alter Musik — unmöglich, alles hier zu nennen, ist doch auch das meiste davon ohnehin jedem Musikwissenschaftsbeflissenen gegenwärtig. Nur die in den letzten Jahren erschienen Schriften zur neuen Beethoven-Deutung seien noch hervorgehoben. In ihnen ist jene Grundhaltung wiederum besonders stark ausgeprägt; und wenn sie auch viel Widerspruch gefunden haben, so bedeuten sie doch schon dank ihrer außergewöhnlichen Anregungskraft einen Markstein in der Beethoven-Auslegung. Zudem: noch hat Schering selbst seine Beethoven-Studien nicht abgeschlossen, und wie vieles andere mag sein unermüdlicher, hochstrebender Forschergeist noch erwägen und planen! So verbinden sich mit dem Dank für die bisherige vielfältige Ernte seiner Lebensarbeit unsere besten Wünsche für viele weitere ergebnisreiche Schaffensjahre im Dienste der deutschen Musikwissenschaft.

*

Prof. Dr. Hermann Zenck ist zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft und zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Göttingen ernannt worden.

Dr. Werner Korte, Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Münster, und Dr. Werner Danckert, Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Jena, erhielten die Amtsbezeichnung eines nichtbeamteten außerordentlichen Professors.

Universitätsmusikdirektor Georg Kempff, Vorstand des Instituts für Kirchenmusik an der Universität Erlangen, wurde zum Honorarprofessor in der Theologischen Fakultät dieser Universität ernannt.

Generalmusikdirektor Professor Carl Leonhardt wurde mit der stellvertretenden Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars und der Stellvertretung des Universitätsmusikdirektors der Universität Tübingen beauftragt.

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

2. Jahrgang 1937 Heft 3

Eine Homogenitätsstudie an Hans Sachsens Überlangton und Herimanns Salve regina

Von Wilhelm Heinitz, Hamburg

Jede organische musikalische Gestaltung verbirgt — auch in ihrer angemessenen schriftlichen Niederlegung, was besonders für den Musikhistoriker und den Musikpsychologen wichtig werden kann — den Niederschlag eines Systems von körperlichen Bewegungen, die sich beim motorisch ungehemmten und bewegungsbereiten Nacherleben in einer reflektorisch hervorgerufenen physiologischen Resonanz offenbaren. Diese sich bei der werkerfüllenden Nachgestaltung äußernden Bewegungen oder kaum merkbar und bewußt werdenden Bewegungstendenzen beim (nicht nur sinnlich peripheren, sondern kinästhetisch tiefendimensionalen) musikalischen Erleben sind also nicht etwa nur eine „Zutat" zur Musik. Sie sind eine biologisch sinnvolle (psycho-physiologische) Folge, eine Funktion, ohne die unser unmittelbares Musikerleben tatsächlich nicht bestehen würde.
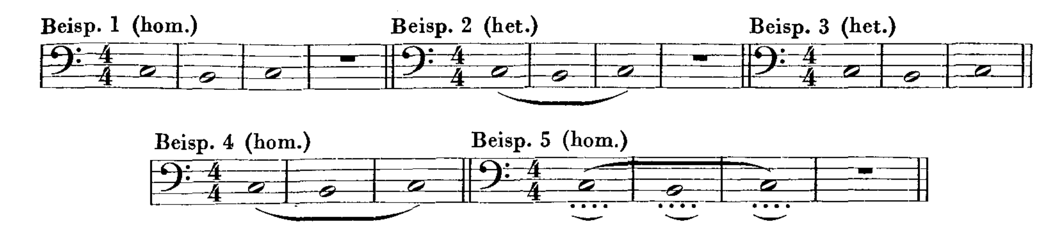
Alle jene Bewegungen nun, aus denen das Werk im Schaffensvorgang entstanden ist, stehen in einem organischen (nicht also in einem intellektualistisch-mechanistischen Willkür-) Verhältnis zueinander. Das heißt, der Vorgang der musikalischen (wie aller künstlerischen) Gestaltung kann nicht verstandesmäßig erklärt werden. Es läßt sich aber experimentell nachweisen, daß alle Teile dieses Vorgangs in der einzelnen Gestaltung gesetzmäßig aufeinander bezogen sind, daß, um mit der Sprache des Psychologen zu reden, jede Stufe der fortschreitenden Gestaltung als „Reiz" für das unmittelbar Folgende wirkt, und zwar als Reiz, auf den wohl wahlweise sehr viele, aber doch nicht beliebig viele sinngemäße Reaktionen möglich sind. Ein Kriterium dafür, ob die örtliche Weiterentwicklung einer musikalischen Situation sinngemäß, also nach unserer Denkweise organisch ist, haben wir aus der sogenannten Homogenitätsforschung heraus ableiten können. Grundlegendes Material über diese Forschung haben wir veröffentlicht

in den fünf „Berichten der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsprobleme“ (Zeitschr. Vox, Hamburg, 1934, S. 54, 120; 1935, S. 70; 1936, S. 22 und 75ff.).

Wir wollen hier an einem neuen Beispiel erörtern, wie sich eine solche Homogenitätsprobe vollzieht. Dabei verzichten wir darauf, für die von uns praktisch ausgewertete Erscheinung der Homogenität bzw. der Heterogenität eine psychophysiologische Erklärung zu geben. Das wird eine spätere Aufgabe der Nervenphysiologie sein. Wir verhalten uns also etwa so, wie der musikalische Mensch, wenn er auf eine schrille Dissonanz ganz eindeutig reagiert, obgleich er nicht weiß, warum diese Dissonanz anders auf ihn wirkt als eine landläufige Konsonanz. Es ist hinreichend bekannt, daß ein bestimmtes Musikstück, z. B. ein Wandermarsch den musikalischen Hörer zu ganz bestimmten Gliedbewegungen (hier der Beine und Füße) veranlassen kann. Grundsätzlich ist dieses Phänomen so vielgestaltig, daß man experimentell aus einer organischen Einstellung heraus musikalische Gestaltungen hervorbringen kann, die auf jeden beliebig gewünschten Teil der Glieder eines darauf aufmerksamen Hörers wirken und die dabei bestimmte andere Körperbewegungen oder Bewegungstendenzen als unmittelbare Reaktion ausschließen. Mittelbar kann aber jeder solche Bewegungskomplex durch physiologischen Ausgleich sinngemäß mit anderen Gliedteilen des Körpers (also etwa mit den Armen und den Händen, wie es ja die Verwirklichung einer musikalischen Gestaltung auf einem Instrument erfordern würde) „nachgezeichnet“, angedeutet werden. Hiervon gehen wir aus. Als beliebig gewähltes Hilfsmittel bedienen wir uns dabei in der Regel einer gewöhnlichen $^4/_4$-Schlagfigur, wie sie der Dirigent anwendet. Dabei ist der jeweils erste Schlag (ohne zunächst sonstige musikalische Rücksichten zu nehmen) genau senkrecht nach unten zu richten.

Stehen nun beispielsweise zwei aufeinander folgende Töne ihrer Intervallweite, absoluten Höhenlage, ihrem Gewicht, dem Volumen, dem Tempo, der absoluten Dynamik, der Dynamik des Einzeltons, der Taktgruppierung, der Deklamationsdynamik, der Metrik, der Artikulation und der Klangfarbe nach in einem organischen Verhältnis zueinander, dann wird die zu dem zweiten Ton (immer in zeitlich relativer, also sinngemäß bleibender Verlangsamung) zu schlagende $^4/_4$-Figur ebenfalls (ohne jeden Zwang!) mit einem genau senkrechten Nachuntenschlag beginnen können. Wir sprechen dann von einer homogenen Gestaltungsfolge. Ist die Folge jedoch heterogen, so ergibt sich (auf Grund physiologischer Verwicklungen) bei dem nächsten Nachuntenschlag die Neigung, von der senkrechten Schlagachse (mit jeder folgenden Schlagfigur mehr und mehr) abzuweichen. Versucht man zwangsweise in der gewollten Schlagrichtung zu bleiben, so stellt sich die Bewegung jedem einigermaßen musikalischen Beobachter als eine Art von „falscher Gestikulation“ dar. Man versuche in solchem Sinne die folgenden Beispiele dirigiermäßig so nachzuschlagen, daß auf jede der Vierviertelnoten eine landläufige Viererschlagfigur entfällt. Die „Melodie“ muß dabei möglichst intensiv, am besten aber stumm, mit- und nacherlebt werden. Die Artikulation: non legato bzw. legato bzw. die eingezeichneten Pulsationen (inneren dynamischen Stauungen) sind dabei ebenso wie die Großtaktdynamik (4 mal 4 bzw. 3 mal 4) und die absolute Tonhöhe genauestens zu beachten. Die Schläge sollen aus den vor Beginn

breit nach vorn oben, etwa in Brusthöhe gehaltenen Ganzarmen erfolgen. Nach einiger Übung werden diese Versuche (zu denen man der Kontrolle halber immer gleich den Gegenversuch mache) leicht gelingen. Jedes Beispiel wird zweckmäßigerweise ohne Unterbrechung mehrmals hintereinander wiederholt.



Wird der Versuch ohne Hemmung und Voreingenommenheit und bei genügender Vertiefung in den musikalischen Sinn (der jeweils zusammenhängenden Gestaltung) durchgeführt, so ergibt sich für die Beispiele 1 und 4 Homogenität, für die Beispiele 2 und 3 aber Heterogenität. Die Beispiele sollen also praktisch klar machen, was wir hierunter verstehen. Zugleich deuten sie aber schon an, daß die Homogenität von der (hier ja gleich bleibenden) Intervallfolge nicht abhängt, sondern daß sie vornehmlich durch die Gruppierungsdynamik und durch die Artikulation beeinflußt wird. In Beispiel 5 wird die in Beispiel 2 durch das legato gestörte Homogenität wieder hergestellt durch die jeweils vier Pulsationen innerhalb der ganzen Noten (die „Beckingsche Personalkonstante" geht dabei aber verloren). Eine solche innere periodische „Druckverstärkung" kann sich auch ungewollt (etwa bei allzusehr skandierendem Nacherleben der Schlagfiguren) einmal einstellen und führt dann (z. B. in 1 und 4) zu abweichenden Ergebnissen. Daran ist dann aber nicht der Organismus der Gestaltung schuld, sondern der Beobachter, der die Absichten des Urhebers falsch auslegt.

Es hat sich nun bei der Durchforschung zahlreicher Musiktexte, soweit sie uns in zuverlässiger Notierung (wie wir sie z. B. weitgehend aber keineswegs restlos in den bekannten Urtextausgaben Bachscher, Beethovenscher, Mozartischer oder sonstiger Werke finden) zur Verfügung standen, gezeigt, daß diese Werke bis in ihre feinsten Ausdrucksschattierungen hinein dem Gesetz der biologischen Homogenität unterliegen. Hat ein Komponist in seiner Notation eine genügende Anzahl der oben aufgezählten Momente (vom Intervallstand bis zur Klangfarbe) unmittelbar oder mittelbar sicher gestellt (mittelbar z. B., wenn man weiß, daß ein im Violinschlüssel notiertes Lied für eine Männerstimme „gemeint" ist usf.), dann lassen sich auch viele der weniger genau oder nur angedeuteten oder auch ganz verschwiegenen Momente der musikalischen Gestaltung aus der bloßen Notation heraus biologisch wiederherstellen. Wir sehen hierin vor allem einen Weg, manches verschüttete Quellenmaterial wieder organisch lesbar zu machen und damit zugleich der gesamten Musikwissenschaft sowie der Aufführungspraxis zu dienen. Material, woran wir solche biologischen Berichtigungsversuche vornehmen können, liegt in unübersehbarer Fülle vor. Im allgemeinen pflegen nur ganz wenige (auch unserer großen und größten) Komponisten die Möglichkeit auszunutzen, die die in tieferem Sinne an sich doch recht dürftige Notenschrift ihnen darbietet. Es
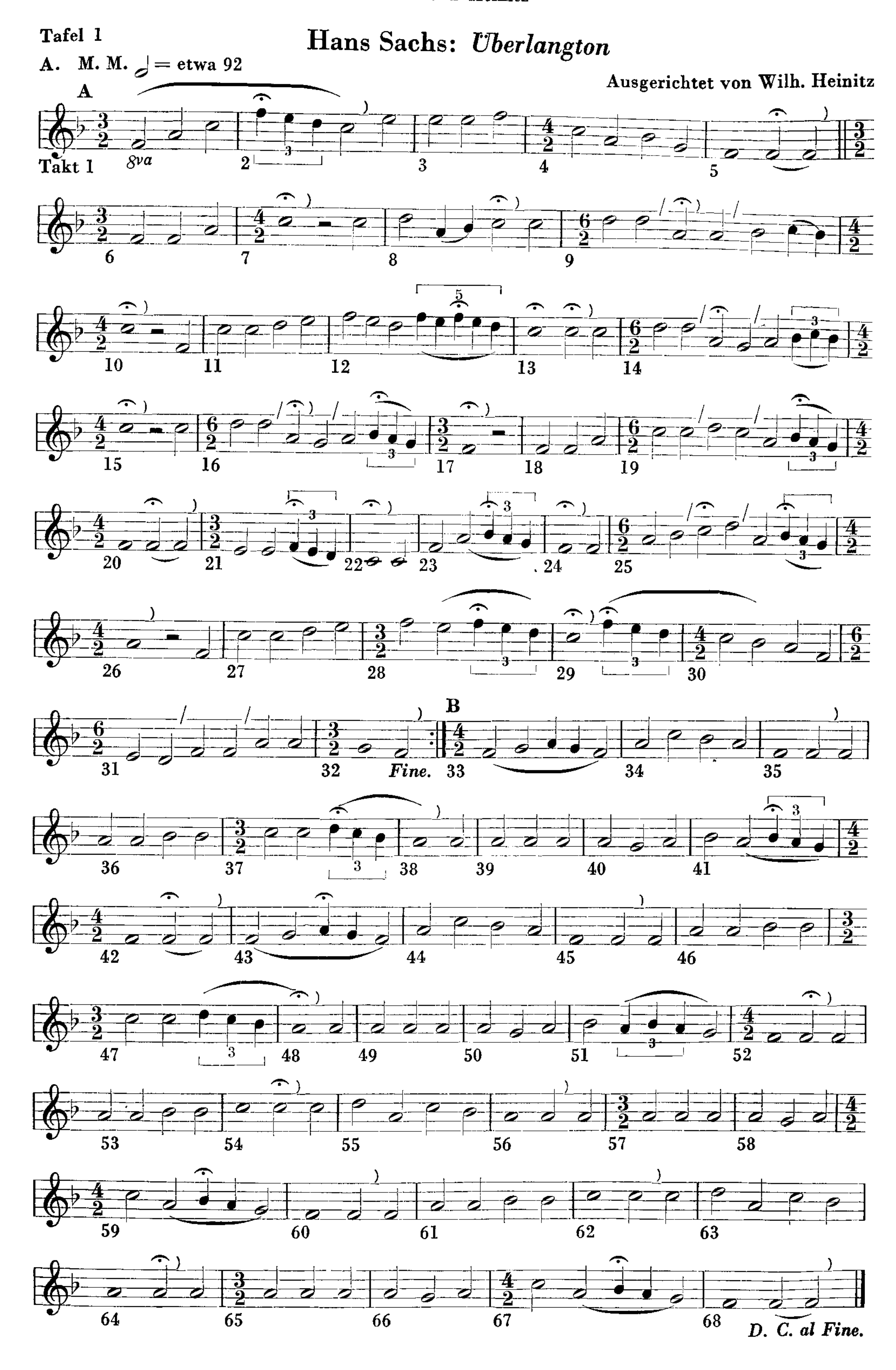
ist ein schlechter Trost, wenn sie dabei glauben, der „musikalische Spieler“ werde alles schon so herausfinden, wie es gemeint ist. Die meisten Komponisten und Musiker sind sich wohl auch nicht klar darüber, wie sehr eine scheinbar unwichtige Veränderung in der Artikulation (etwa die legatomäßige Ausführung einer Verzierung, die vom Komponisten staccatomäßig empfunden worden ist usw.) den „biologischen Stil“ eines Urhebers verzerren kann. In der Hoffnung, daß der Vergleich nicht mißverstanden wird, möchten wir sagen, daß die Erforschung der psycho-physiologischen Mikrodynamik einer musikalischen Gestaltung etwa dem Verfahren eines Kunstforschers entspricht, der die Echtheit der Farben oder der Pinselstriche eines Bildes mit Hilfe von Mikroskop oder Röntgenstrahlen untersucht. Auch er wird dabei vieles zutage fördern, was dem Urheber des Bildes niemals bewußt wurde, was aber nichtsdestoweniger die Struktur der gesamten Gestaltung charakterisiert.

Wir wollen jetzt an der Hand eines alten musikalischen Denkmals, des *Überlangtons* von Hans Sachs, einen solchen Ausrichtungsversuch zur Erörterung stellen. Als Vorlage benutzen wir hierzu die Fassung des Notentextes, wie er uns in dem von G. Münzer herausgegebenen „Singebuch des Adam Puschmann“ S. 70 unter Nr. 272 vorliegt. Die allgemeinen und die besonderen Bemerkungen des Herausgebers wolle man an Ort und Stelle nachlesen. Wir beschränken uns auf die Erörterung der melodischen (das Wort hier im weitesten Sinne gebraucht) Gestaltung, die wir streng von dem ihr untergelegten Text trennen. Das heißt, wir gehen davon aus, daß (bis zur womöglich erfolgenden Erhärtung durch Gegenbeweis auf dem Wege der Homogenitätsprobe) Text und Melodie nicht als organische Einheit entstanden (gewachsen), sondern mehr oder weniger mechanistisch aneinandergekoppelt worden sind. Damit entfällt für uns jeder Anlaß, aus der Metrik und der Dynamik des Textes und aus dessen sinngemäßer Deklamation irgendwelche aufbaulichen Erscheinungen der Melodie erklären und „verstehen“ zu wollen. Wo wir uns bei unserer Besprechung auf die Vorlage beziehen, zitieren wir die betreffende der (25) Zeilen und zur Auffindung der gemeinten Note deren Namen und das darunter stehende Textwort. Bezüglich der Ausrichtung nennen wir jeweils die Nummer des „Taktes“ und den Namen der Note.

Manche werden sich zunächst mit einer solchen „Taktsetzung an sich“ nicht befreunden können. Indessen gibt es ein psychologisches Gesetz, wonach sich jede fortlaufende „Arbeit“ (und sei es nur das Abzählen von Kartothekkarten) aus ökonomischen Gründen dynamisch in größere oder kleinere Gruppen gliedert. Das gilt auch in der Musik. Niemand könnte (es sei denn der Notenstecher) unsere Melodie völlig „ataktisch“ darstellen, selbst wenn er die metrische Stütze des Textes beiseite ließe. Daß der Urheber (oder auch nur der Nachsänger) der Melodie eine solche Arbeitsgliederung vorgenommen hat, zeigt sich aus seinem Versuch, längere und kürzere Notenwerte anzuwenden. Wo aber zeitliche Längenunterschiede vorliegen, dort wachsen aus ihnen (so geringfügig sie auch sein mögen) organisch auch dynamische Ikten hervor. Wie wichtig das richtige Verständnis für diese „organischen Ikten“ bei der Untersuchung einer musikalischen Gestaltung ist, erkennt man sofort, wenn man etwa versucht, eine völlig vertraute Viervieltelmelodie aus dem Stegreif und ohne Veränderung der metrischen (Dauer-)

Werte im Dreivierteltakt oder sonstwie vorzusingen. Auf der anderen Seite weichen aber alle wirklich gegebenen Dauerwerte von den vom Urheber im Notentext niedergelegten stets um ein geringes Unwägbares ab (verursacht durch den „persönlichen Rhythmus"). Das heißt, wenn man die von einem sehr frei spielenden Klaviervirtuosen bespielte Rolle eines elektrischen Klaviers mathematisch genau in Notenwerte umschreiben wollte, dann bekäme man ein Bild eines völligen zeitlichen Durcheinanders. Es kommt also bei einer taktischen Umschrift nicht so sehr darauf an, was wirklich da ist, sondern vielmehr auf das, was vom Urheber „gemeint" ist. Durch Übersehen dieses Umstandes hat schon mancher vergleichende Musikwissenschaftler einen Urheber in den völlig unverdienten Verruf einer unbegreiflichen taktischen Kompliziertheit gebracht. Es gibt aber grundsätzlich keine organische musikalische Gestaltung, in der jene dynamische Gliederung fehlt, die wir in der Fachsprache als „Takt" zu bezeichnen pflegen. Welches aber (unter sonst gleichbleibenden, namentlich artikulatorischen Bedingungen) die (einzig!) „richtige" Taktgliederung ist, das ergibt sich eben aus der Gesetzmäßigkeit der Homogenität.

An unserer Vorlage (Tafel 1) fällt uns zunächst folgendes auf. Das ganze Stück ist dreiteilig (A = Zeile 1—8, B = Zeile 9—16, A = Zeile 17—25). Die A-Teile sind völlig gleichlautend. Merkwürdig bleibt, daß einzelne mit den entsprechenden sonst gleichlautende Zeilen in einem anderen Schlüsselausschnitt notiert sind. Das trifft zu für die Zeilen 6, 10, 17, 20 und 23 und greift zuweilen dabei offenbar ganz willkürlich auf benachbarte Zeilen über. Alle diese Stellen verlaufen nicht homogen, wenn man die Schlüsselsetzung lediglich für einen Schreibfehler hält. Damit soll diese Frage für uns erledigt sein. Die entsprechenden Stellen (z. B. Zeile 2, „Lucius ist" und Zeile 19, „im zweiffel tratz"; Zeile 6, „nuß" und Zeile 23, „und todt"; Zeile 7, „von" und Zeile 25, „teylt" u. a. m.) zeigen Abweichungen in der metrischen Wertung, was darauf hindeutet, daß die Nachschrift sich zuweilen von den agogischen Veränderungen des Vortragstempos hat leiten lassen. Sie ist damit zu Ergebnissen gelangt, wie man sie höchst merkwürdigerweise oft bei der ängstlichen Vermeidung von Choralfermaten antrifft, indem die Fermate einfach (nach Art einer musikalischen Straußenpolitik) ausgeschrieben wird. Auch die wirkliche Fermatensetzung ist in unserer Vorlage sehr willkürlich. Wollte man alle entsprechenden Stellen mit Fermaten besetzen, so würden nicht weniger als acht dieser Zeichen in der Vorlage fehlen (z. B. Zeile 2/18; Zeile 3/20 usf.). Deutlich erkennbar ist aus den Ligaturbogen und der untergelegten Silbenanzahl des Textes, wo sich Verzierungen finden. Nicht erkennbar dagegen ist, wie diese „Blumen" metrisch-dynamisch zu gliedern sind. Auch hier wird uns also die Homogenitätsprobe wichtige Aufschlüsse geben müssen. Sie wird uns an der Hand des als authentisch hinzunehmenden Intervallstandes der Melodie, der durch die einander entsprechenden Stellen gut erhärtet wird, verraten, welcher metrische Wert den vielen gleich langen („ganzen") Noten organisch zukommt. Zunächst ist es jedenfalls so, daß diese Melodie des *Überlangtons* von Hans Sachs nach ihrer buchstäblichen Notierung in unserer Vorlage kaum einen besonders fesselnden Eindruck macht. Sie erinnert in dieser Fassung an jene starre und formelhafte Hilflosigkeit, die wir unbesehen der ganzen Meistersingerkunst wohl zu-


Tafel 1
Hans Sachs: Überlangton
A. M. M. 𝅗𝅥 = etwa 92
Ausgerichtet von Wilh. Heinitz
A
Takt 1
8va
B
Fine.
D. C. al Fine.

trauen, die aber eigentlich des so viel gerühmten Hans Sachs unwürdig wäre. Die Ausrichtung zeigt, daß die Melodie in ihrer organischen Fassung unvergleichliche Schönheiten in der deklamatorischen Dynamik und der melodischen Führung aufweist. Sie beginnt zu blühen und zu singen, wie man es ihr im Zwangskleide der überlieferten Notation kaum zugetraut hätte, und sie zeigt uns, daß sie keineswegs in ihrem gesamten Ablauf aus einzelnen formalistischen Melodiefetzen zusammengelappt ist, sondern daß sie eine einzige große organische Linie bildet, die tief im Musikalischen verwachsen ist. Ja selbst die Deklamation des Textes trifft an manchen Stellen geradezu meisterhaft mit der der reinen Melodie zusammen. Und in der strophischen Wiederholung ist sie gewiß nicht schlechter als die meisten Volkslieder und Choräle.

Die aus der Vorlage übernommenen und entsprechend ergänzten Fermaten weisen auf eine starke Dehnung des Vortrags hin, wodurch aber die Ordnung der relativen Metrik nicht im geringsten berührt wird. Pausenzeichen zeigt die Vorlage überhaupt nicht. Wir haben die organisch erforderlichen Pausen entsprechendenorts eingefügt. Die Pausen blieben also wohl dem Geschmack des Sängers überlassen.

Gleich der Anfang der ersten Zeile zeigt eine „ausgeschriebene" Fermate, wodurch der Ton *f1* eine unorganische Längung erhält. Vortragsmäßig kann ihn der Sänger so lange aushalten, wie er es vor seinem „Geschmack" verantworten will. In der sinngemäßen musikalischen Vorstellung darf dieses *f1* den Drittelwert einer Triole nicht überschreiten. Daß wir der Taktsetzung die ein wenig zu massig wirkende Nennergröße der „Halben" zugrunde gelegt haben, ergibt sich aus dem „Gewicht" der in *F*-null-dur stehenden Melodie (eine Oktavversetzung etwa nach *F1*-dur, für Sopran, wäre also unorganisch). Viertel wären unbedingt zu leicht gewesen, und den in diesem Sinne am besten angemessenen Dritteln als Nenner versagt sich unsere Notenschrift.

Aus Intervallstand und absoluter Höhenlage ergibt sich auch das Tempo, wie wir es mit „etwa 92" eingesetzt haben. Die taktische Gliederung zeigt häufigen Wechsel (3/2, 4/2, 6/2). Die Bogensetzung haben wir (als Artikulationsbezeichnung, legato) aus der Vorlage übernommen. Sie ist in der Vorlage durchweg überraschend homogen. Man vergleiche die „Blumen" in Takt 19 und Takt 23. Hier weicht die Bogensetzung ab. Das ist ein scheinbarer Widerspruch im Hinblick auf die Allgemeingeltung der Homogenität. Aber dennoch sind beide Stellen „richtig" empfunden, denn im zweiten Falle (Takt 23) hat sich die Taktdynamik im inneren Gleichgewicht (6/2 zu 3/2) verschoben. Nicht ganz eindeutig ist die Bedeutung der non legato-Partien. Hier handelt es sich manchmal um ein tatsächliches non legato, manchmal aber auch nur um ein „pseudo-non legato", um eine Erscheinung, die wir an anderer Stelle als „sekundäres Staccato" bezeichnet haben (die Schwingungen der Stimmlippen selbst werden nicht unterbrochen, es kommt nur zu einer durch Sprechlaute bedingten Unterbrechung des durch die Mundhöhle fließenden Luftstroms). Wir haben diese Unterschiede nicht besonders gekennzeichnet, da sie die musikalische Struktur bei der gesanglichen und textierenden Darstellung nicht verdunkeln können. Ihre Beachtung wäre aber wichtig, wenn man die Melodie etwa auf einem Streichinstrument darstellen wollte. Wir

sind jedoch der Meinung, daß man das nicht tun sollte, weil man damit ihre klangliche Werktreue vernichten würde.

Metrische Verschiebungen gegenüber der Vorlage waren vor allem in den Verzierungen erforderlich, um hier zur Homogenität zu gelangen (vgl. Takte 2, 12, 14, 16, 19, 21, 23, 25, 28, 29, 33, 37, 41, 43, 47, 51, 59 und 67). Grundsätzlich mußten dabei alle punktierten Werte (fermatiert) in den ruhig abfließenden Gang von Triolenbildungen u. ä. umgedeutet werden.
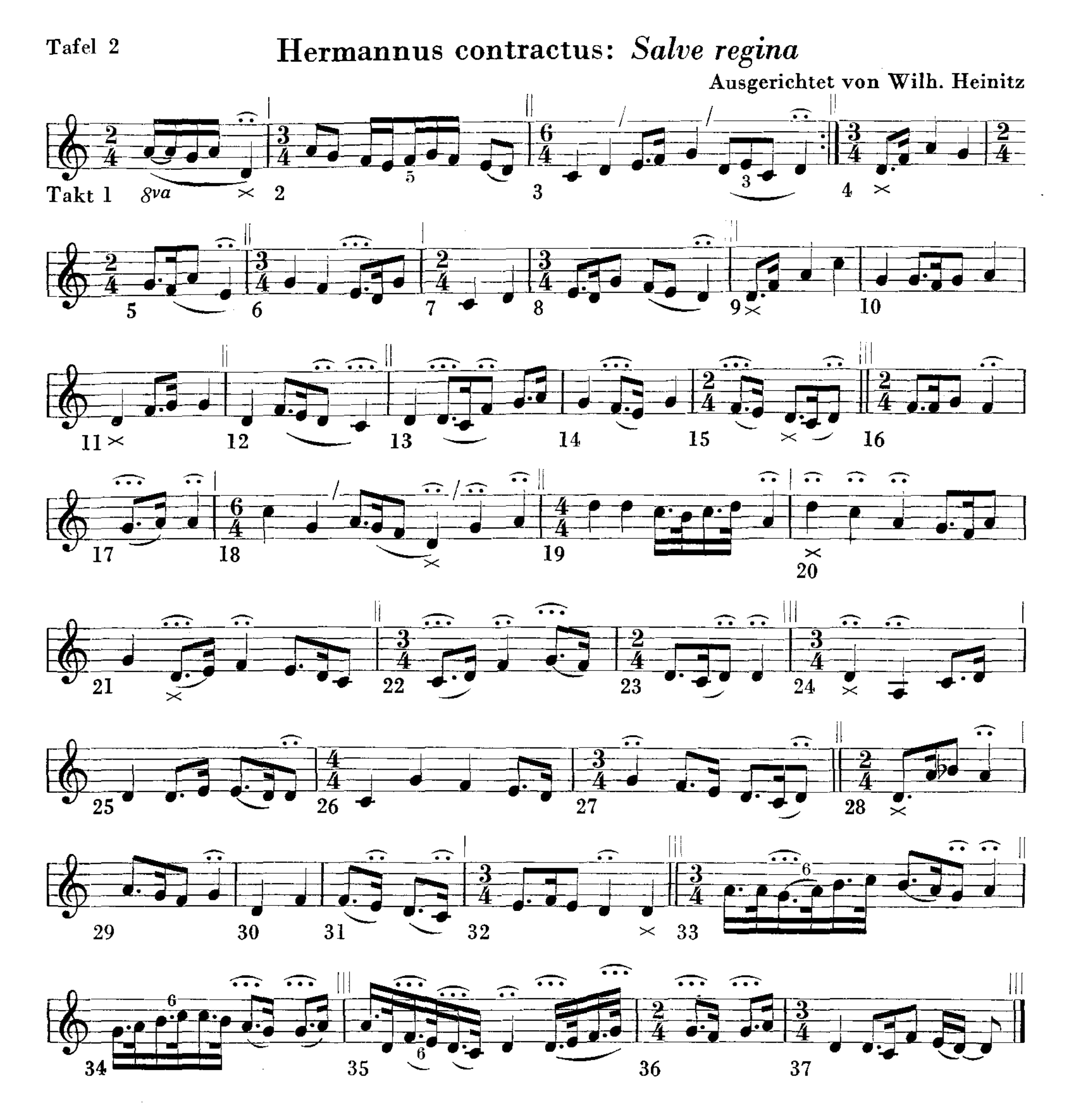
Untersucht man den thematischen Ablauf der Melodie, so bemerkt man, daß in Teil A alle dreimal Zweihalbetakte miteinander melodisch korrespondieren. Der Teil B enthält keine Sechshalbetakte (die nur aus Gewichtsrücksichten nicht als 3/1 notiert wurden). Nimmt man die Sechsertakte aus A heraus, so verbleiben zwischen Takt 11 und 32 nur noch wenige Intervallfolgen, die aber sämtlich in den ersten zehn Takten vorgebildet sind. Danach entsprechen einander die Takte 12/13 mit 2/4, 18 mit 6, 21/22 mit 3/4, 23/24 mit 3/5, 27/29 wieder mit 11/13. Die gesamte Erfindung des Teils A ist mit Takt 17 abgeschlossen. Das ist also rund die Hälfte des 32 Takte umfassenden A-Teils. Der Teil B umfaßt 36 Takte und exponiert seine Gedanken zwischen den Takten 33 und 42. Die Takte 41/42 stellen in Anlehnung an 21/22 bzw. 3/4 die melodische Formeinheit zwischen den Teilen her. Die Takte 43—52 sind eine fast buchstäbliche Wiederholung der ersten zehn Takte von B. Die Takte 53/60 wiederholen sich genau in 61/68. Sie gleichen melodisch der Taktfolge 46/52, zeigen aber ein paar taktisch-metrische Dehnungen (aus den zwei Dreihalbetakten 47/48 werden drei Vierhalbetakte 54/56, bzw. aus dem Dreiertakt 51 der Vierertakt 59). Alle diese formalen Entsprechungen sind aus der Vorlage nur schwer zu entnehmen. Um so leichter ergeben sie sich nach der erfolgten biologischen Ausrichtung.

Die Zeilentrennung des Textes haben wir durch Phrasierungskommata angedeutet, was eine auch musikalisch sinnvolle Gliederung ergibt.

Körperhaltungs- und bewegungsgemäß fordert die Melodie abdominale (Bauch-) Atemversammlung mit breit nach vorn oben ausladenden Bewegungen mit beiderseitig ganzem Arm und geöffneten Händen (pathetische Erzählerstellung). Die Melodie ist statisch, d. h. sie veranlaßt nicht zu weghaften Bewegungen. Die Grundspannung ist nicht sehr groß. Pulsationen und sonstige innere oder äußere Akzente kommen nicht vor, doch enthält die Melodie mehrere Wendungen, die organisch zu einer Verzögerung bzw. einer Beschleunigung des Ablaufs führen. Die Melodie ist rein monodisch zu verstehen. Schon eine Verdoppelung in Oktaven, geschweige denn eine, wenn auch noch so einfache Harmonisierung in unserem heutigen Sinne würde sowohl den biologischen Stil (die Personalkonstante) als auch das schlichte Ethos des Liedes völlig verzerren. Die Klangdynamik der Einzeltöne entspricht völlig dem Charakter einer menschlichen (hier männlichen) Singstimme von nicht allzu großem Volumen. Ihre Mikrodynamik verläuft fallend und „vierhebig" (jeder Ton besteht aus vier inneren Impulsen). Beide Merkmale sind wahrscheinlich ebenfalls Personalkonstanten des Urhebers. Damit dürfte das Wichtigste über dieses Lied gesagt sein.

Wenn wir als zweites Beispiel für unsere Homogenitätsprobe das *Salve regina* des Hermannus contractus heranziehen (Tafel 2), so möchten wir ausdrücklich

darauf hinweisen, daß wir damit nicht etwa eine kritische Stellungnahme zu irgendwelchen notationskundlichen Problemen unternehmen wollen. Es kommt uns also, als hierzu nicht berufen, nicht darauf an, zu entscheiden, mit welchen heutigen Notenwerten etwa die Werte der überlieferten Notationszeichen zu übertragen



wären usw. Wir wollen nur zeigen, in welchen zeitlichen und dynamischen Ordnungen die berühmte Mariane als organische Gestaltung zu uns spricht. Es soll uns also auch nicht bekümmern, wie diese Weise heute noch gesungen wird oder nicht gesungen wird. Je weniger aber unsere ausgerichtete Fassung von der der notationstheoretisch gebundenen abweicht, um so wahrscheinlicher wird es sein, daß dieses *Salve regina* nicht ein bloßes Aneinanderreihen von Intervallen und schematisch-rechnerischen Zeitmaßen darstellt, sondern daß als Urheber (als orga-

nischer Gestalter) ein musikalischer Mensch hinter dem Werk gestanden hat, der der Melodie neben der Erfüllung zeitläufiger theoretischer Verbindlichkeiten durchaus ein persönliches Willens- und Gefühlsgepräge gab.

Wir benutzen als Vorlage die Fassung, die uns Heinrich Besseler in seiner „Musik des Mittelalters und der Renaissance", Handbuch Bücken, Potsdam, S. 87 darbietet. Diese Fassung zeigt ein paar geringe Abweichungen von jener des „Antiphonale a Pio Papa X", Rom 1919, S. 56. Bei Besseler fehlen in Zeile 1 die Töne *c d* und das dazugehörige Textwort *Mater*, sowie in Zeile 9 die Töne *d c* mit dem Textwort *Virgo*. Beide Fassungen weichen um ein Geringes ab von dem bei P. Wagner („Gregorianische Formenlehre", S. 320) zitierten Anfang nach Cod. St. Gallen 390, S. 10. In der Fassung des Antiphonals (so auch von H. Halbig, „Gregorianische Laienchorschule", Blatt 9/10, Nr. 78 übernommen) wird die Melodie zur zweiten Zeile ausgeschrieben, wobei sich zwischen den Wörtern *spes* und *nostra* eine dem Wort *Mater* entsprechende Lücke ergibt. In der Gliederung der Melodie entsprechen sich bei Besseler und bei Halbig: 1 = Zeile 1/2; 2a = 3; 2b = 4; 3a = 5; 3b = 6; 4a = 7/8; 4b = 9. An dem Intervallstand bei Besseler haben wir nichts verändert. Es wurden nur die zeitlichen Werte im Zusammenhang mit ihrem organisch-dynamischen und artikulatorischen Profil schärfer herausgekehrt, wobei auf den theoretischen Wert der Tonpunkte und der Einschnitte keine Rücksicht genommen worden ist. Bezüglich der Taktgruppierungsfrage vergleiche man das, was wir darüber zu dem jüngeren Meistersingerbeispiel oben bereits gesagt haben. Besseler deutet in seiner Fassung keinerlei Dehnungen und Längenunterschiede an. Wo unsere Lesart mit der Fassung im Antiphonale solche Unterschiede aufweist, ist zu erwägen, daß die Dehnungen (aus dem Brauch des Singens heraus) womöglich „ausgeschriebene und ausgerechnete" Ruhepunkte (Fermaten) bedeuten könnten. Setzte man an den entsprechenden Stellen unserer Lesart Fermaten ein, so würden diese natürlich an dem organischen Ablauf nicht das geringste ändern (man vergleiche das fermatenreiche Hans-Sachs-Beispiel!). An anderen Stellen wieder fallen die Virga-Werte mit Zeiten zusammen, die wir punktieren mußten, um den Ablauf homogen zu erhalten. Grundsätzlich braucht man also in unserer Fassung keine „unerhörte Veränderung" der überkommenen Notation zu sehen. Man wird sofort auch gewahren, daß die überkommenen Pausenzeichen stets mit einem unserer „Taktstriche" zusammenfallen. Taktstriche dagegen, wo die Vorlage keine Einschnitte zeigt, finden sich bei uns zu Anfang der Takte 5, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 21, 23, 26, 27, 30, 31, 36 und 37. Wir haben also wesentlich mehr Einschnitte, die aber natürlich nicht derart dynamisch betont werden dürfen, daß sie den ruhig fließenden Ablauf des Ganzen stören. Geschriebene Pausen zeigt unsere Lesart nicht. Es wird sich von selbst ergeben, daß beim Vortrag entsprechende deklamatorische (aber nicht organisch gebundene) Ruhezeiten eingelegt werden.
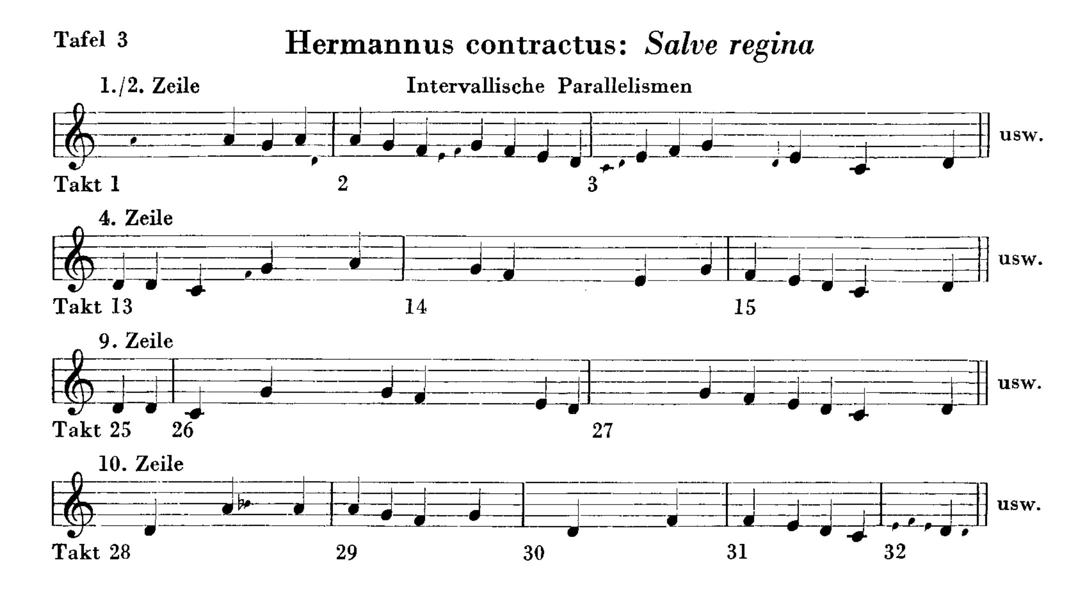
Rechnen wir die Triolen-, Quintolen- und Sextolenbildungen nicht mit, dann zeigt unsere Notierung das Vorkommen von $^1/_4$-, $^3/_{16}$-, $^1/_8$-, $^1/_{16}$-, $^3/_{32}$- und $^1/_{32}$-Werten. Der Takt wechselt zwischen (12) zwei, (19) drei, (3) vier und (2) sechs Vierteln. Die Vier- bzw. Sechsvierteltakte dürfen nicht als mehrfache Zweiertakte gelesen werden, da sonst Heterogenität eintritt. Wollte man nach Großtaktgrup-

pen (und nach dem Grundsatz von „Frage und Antwort") gliedern, dann gehörten etwa zusammen (bzw. stünden sich gegenüber): Takt 1, 2/3; T. 4, 5/6, 7, 8; T. 9, 10/11, 12; T. 13, 14/15; T. 16, 17, 18/19 bis 23; T. 24, 25/26, 27; T. 28, 29/30, 31, 32; T. 33, 34/35, 36, 37.

In der Vorlage sind die Umspielungen an der Hand des Textes, aber auch durch die Ligaturbogensetzung deutlich erkennbar. Hiervon zeigt unsere Lesart Abweichungen. Diese brauchen aber zur Textbehandlung nicht im Widerspruch zu stehen. Takt 1 ist bei uns in seiner ganzen Dauer durch einen Artikulationsbogen (legato) zusammengefaßt. Es handelt sich hier also um ein „Pseudo-non-legato" (vgl. oben), wonach die Stimmlippenfunktion vor der Silbe *ve* nicht unterbrochen werden darf, wie es in der Besselerschen Fassung wohl den Anschein haben könnte. In Takt 2 aber (namentlich bei der Silbe *gi*) ist unsere artikulatorische Abweichung von großem Belang. Die Homogenität fordert hier mindestens eine deutlich vernehmbare (einfache) Pulsation auf jedem der fünf Töne. Es wird danach in „emphatischer Weise" zu singen sein: *Re-e-gi-i-i-i-i-na-a.* Man vergleiche diese (aber nicht zu übertreibende!) Darstellung mit einer völlig glatten legatomäßigen. Ähnlich wolle man auch alle anderen von der Vorlage abweichenden Stellen artikulatorisch verstehen. Neben diesen einfachen Pulsationen kommen in dieser Melodie organisch auch zwei- und dreifache vor. Dabei zerfällt jede Pulsation, wie auch jede nicht pulsierende metrische Einheit in dieser Melodie mikrodynamisch in je drei Impulse (Dreihebigkeit). Sie sind dynamisch unerläßlich, wenn die Homogenität gewahrt werden soll; die Melodie wird nichtssagend und spannungslos, wenn man sie wegläßt. Besonders häufig sind Pulsationen an Stellen, an denen zwei oder mehrere Töne legato zu artikulieren sind. Aber auch an non-legato-Stellen haben sie hohe Bedeutung. Man vergleiche zum Beispiel (mit Gegenprobe) das dreifach pulsierte *e* in Takt 6. Ohne die Pulsation würde die Triole völlig ihre „organische Schwungkraft" (wenn wir hier so sagen dürfen) verlieren. Eine große Steigerung erfährt die Melodie in den Takten 33—36. Auch hier spielen die gehäuften Pulsationen — etwa ein Viertel aller fällt in diese 4 Takte (von 37!) — eine wichtige Rolle. (Über den Stilbruch dieser Stelle vgl. weiter unten!) Mehr wollen wir zunächst über den musikalischen Charakter unserer organischen Ausrichtung nicht sagen. Es wäre zweckmäßig, die für diese Mariane übliche Singweise und die durch unsere Homogenisierung bedingte gelegentlich auf Schallplatten aufzunehmen, um danach zu noch besseren Vergleichsmöglichkeiten kommen zu können.

Fesselnde Einzelheiten ergibt unsere Melodie in bezug auf ihre bauliche Form, die im übrigen durch die Homogenisierung nicht betroffen wird. Ein Blick auf die Melodie zeigt bereits, daß sich während der Gesamtgestaltung mehrere ähnliche Abläufe darbieten. Es wäre also zu fragen, ob sich in ihr noch andere formale Gliederungsmöglichkeiten nachweisen lassen, als sie uns in den bisherigen Übertragungen bereits dargeboten werden. Wir haben das *Salve regina* daraufhin untersucht und ähnliche Zusammenhänge gefunden, wie wir sie früher an anderen Denkmälern bereits nachweisen konnten (Tafel 3. Vgl. „Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870", ZMW 1928, S. 222; „Vergleichende Betrachtung zweier neugriechischen Choralvarianten", ZMW 1930, S. 330; „Strukturprobleme in primitiver Musik", Hamburg 1931).

Die Übereinanderstellung von Melodieteilen führte aber auch dazu, noch nach anderen Entsprechungen zu suchen. Diese fanden sich in dem Sinne, daß bestimmte „Gerüsttöne“ (Grundmotive) die gesamte Melodie durchsetzen. Wir haben die in Frage kommenden Töne, den „Melodiekern“, in den Tafeln 4 und 5 dargestellt. Die Ziffern unter den Noten in Tafel 5 geben an, wie oft sich die betreffenden Töne in der nunmehr nach zwölf „melodischen (Motiv-) Zeilen“ gegliederten Melodie finden. Die Kreuze in Tafel 2 weisen auf Entsprechungen mit den Anfängen



Tafel 3 **Hermannus contractus: *Salve regina***

(Ton *d*) dieser Heterophoniezeilen. Nach Tafel 5 sind als „melodische Haupttöne“ aufzufassen die Stufen *d*, *a*, *c*, *g*. Danach gibt es in unserer Melodie so etwas wie einen *d-a-d-* und einen *c-g-c*-Komplex. Alle nicht sich entsprechenden Zwischentöne bekommen dabei den Charakter von „heterophonen Umspielungen“. Danach ist die gesamte Exposition der Melodie bereits in den Takten 1—3, also in der ersten Textzeile enthalten. Die Exposition wird im heterophonen Sinne abgewandelt, wobei einzelne der „Gerüsttöne“ auch einmal in ihrer Oktave, als eine Art von Steigerung, erscheinen. Die Einzelheiten sind aus der Tafel 4 leicht erkennbar. Sie geben uns einen guten Einblick in die Technik der Melodiegestaltung, die uns an orientalische Vorbilder erinnern mag.

Auf eine Besonderheit wollen wir noch hinweisen, wenngleich wir ihr auch keine allzu große Bedeutung zumessen möchten. Beginnend mit dem Ton *h* in Takt 19 zeigt sich, vorwärts und rückwärts laufend, ein System von insgesamt nicht weniger als 94 symmetrischen Intervallen. Man vergleiche die Ziffern 1—47 über den Noten in Tafel 4. Schon die mechanische Bewertung solcher Symmetrien ist nicht ganz leicht. Man muß ihren Umfang in Beziehung setzen zu der Anzahl der in einer Melodie vorkommenden verschiedenen Töne (hier 10) und zur Häufigkeit des Intervallwechsels (hier 174). Man erhält dann einen Symmetrieindex, wenn man die Häufigkeit des Intervallwechsels in die Anzahl der Symmetrien
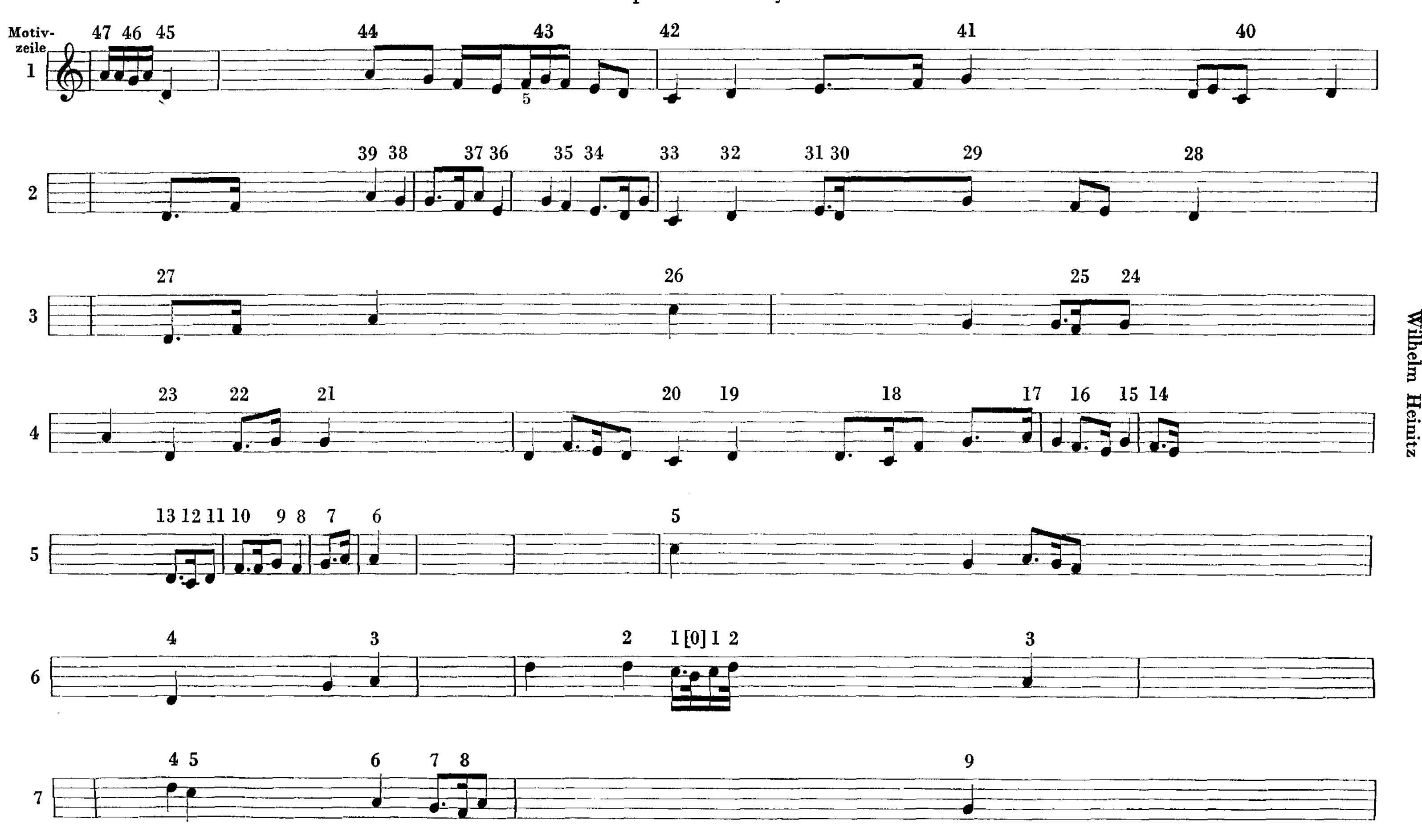
dividiert und das Ergebnis mit der Anzahl der vorkommenden Töne multipliziert. Das ist in unserem Falle = (95:174) 10 = 5,5 als Indexzahl. Das bedeutet, daß die Indexbewertung höher läge, wenn sich die gleiche Anzahl von Symmetrien etwa in einer kürzeren Melodie mit ebenso vielen verschiedenen Tönen gefunden hätte und umgekehrt, so z. B. (95:125) 10 = 7,6. Grundsätzlich lassen sich fast aus jeder Melodie horizontale Inversionen dieser Art herauslesen. Die Bestimmung durch eine Indexzahl gestattet uns aber, die Bewertung auf das richtige Maß zurückzuführen. Den höchsten vergleichbaren Index würden wir (mit 10,5) haben bei einer Melodie, die genau stufenweise durch eine Dezime hinauf und hinab steigt, den kleinsten (mit 0) bei einer Melodie, in der nach der ersten Hälfte keiner der bis dahin benutzten Töne wiederkehrt. Für unsere *Salve regina*-Melodie liegt der Symmetrieindex mit 5,5 also ziemlich hoch.

Wichtiger als diese mechanistische Analyse ist uns wieder die Bestimmung unserer Melodie nach der „physiologischen Resonanz". Die Melodie deutet (immer von stehender elastischer Körperhaltung mit leicht geschlossener Hackenstellung des Beobachters ausgehend!) mit Ausnahme des Schlusses von Takt 33—37 auf einen Urheber mit abdominaler Atmung und leichter Kreuzwinkelspannung. Die Körperhaltung verlangt den weit zurückgelehnten Oberkörper einer untersetzten pyknischen Figur mit breiten fließenden Bewegungen der ganzen Arme. Der Bewegungsraum der („mitdirigierenden") Arme liegt vorn außen in Zwerchfellhöhe. Die Handhaltung ist offen und wenig gespannt. Der Körper ruht auf dem hinteren Teil der Fußsohlen, der Urhebertyp ist also zentripetal gerichtet. Die Melodie ist rein statisch, also bewegungsarm und nicht weghaft. Sie ist mehr intravert als extravert, also mehr eine „an den oder die Urheber bzw. Nachgestalter selbst" als an eine große äußere Gemeinde gerichtet. Dagegen fordert sie offenbar ein Darstellungsvolumen, das auf eine unisone chorische Behandlung schließen läßt. Sie steht in der Tonart „Dorisch-Null". Die Dynamik der Einzeltöne läßt nicht unmittelbar auf vokalen Ursprung schließen, sondern erinnert etwa an den Charakter eines tiefklingenden Streichinstruments (Rebab?), wobei manche der Pulsationen recht gut einem Bogenwechsel entsprechen könnten.

Es liegt nahe, dieses „biologische Profil" der *Salve regina*-Melodie nutzbar zu machen für die Frage der vielfach umstrittenen Urheberschaft Herimanns. Wir wollen hier auf dieses Problem nicht bis ins einzelne eingehen. Wir haben aber die unbezweifelbar echte Notation der *Historia de sancta Afra martyre* (nach Brambach) zu einem Profilvergleich herangezogen. Es zeigte sich dabei, daß sowohl nach dem Rhythmus einzelner Textpartien als auch nach dem optischen Reiz des (faksimilierten, bei Brambach dargestellten) Notenbildes die „physiologische Resonanz" mit der aus der von uns ausgerichteten Melodie des *Salve regina* (hier bis Takt 32 einschließlich) völlig übereinstimmt. Das würde also unter dem Vergleichswinkel der biologischen Haltung ganz eindeutig für Herimann als Urheber entscheiden. Die (in sich ebenfalls homogenen) Takte 33—37 jedoch ergaben bei der „physiologischen Resonanz" ein völlig anderes Urheberbild. Der Körper richtet sich zentrifugal auf. Die Atmung dominiert hoch thorakal mit weiter hoher Flankenhaltung der ganzen Arme. Es tritt eine typische Kreuzwinkelspannung hinzu. Die Resonanz deutet auf eine große Körperlichkeit des Urhebers dieser letzten

Salve regina

Heterophonische Analyse



8 — 10 11 12 13 14 15 16

9 — 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

10 — 28 29 30 31 32 33 34 35 36
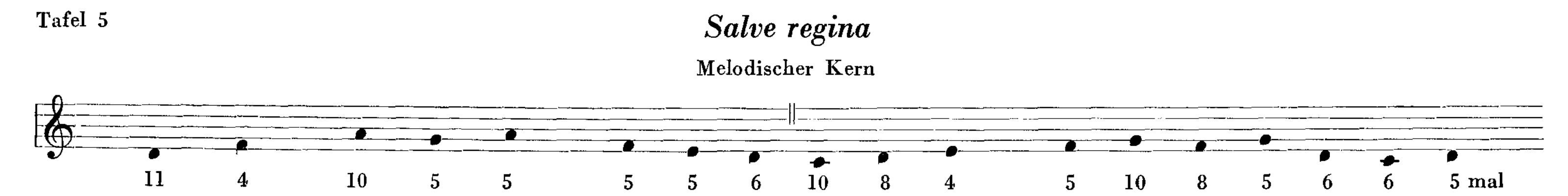
11 — 37 38 39 40 41 42

12 — 43 44 45 46 47

Tafel 5

Salve regina

Melodischer Kern



Takte hin. Der Bewegungsraum der Arme liegt jetzt in Schulterhöhe und ladet weit gestreckt nach den Seiten hin aus. Die körperliche Spannung, vor allem in den Händen, ist viel größer geworden. Diese Takte wirken auch mehr extravert als intravert. Auch die zu diesen Takten gehörenden Textstellen (*O clemens: O pia* . . .) fordern ihrem sprecherischen Rhythmus nach einen gleichen Haltungs- und Bewegungstyp wie die dazu gehörigen melodischen Wendungen. Die „physiologische Resonanz" bei den letzten Takten ist so grundsätzlich verschieden von jener bei den ersten 32 Takten, daß dieser Schluß mit größter Wahrscheinlichkeit von einem anderen Urheber stammt (was Brambach bestreitet). Entscheidend für diese Auffassung ist, daß mikrodynamisch die Takte 1—32 fallend und dreihebig, die Takte 33—37 aber steigend und vierhebig in allen einzelnen Tönen verlaufen. Ob Clairvaux oder ein anderer der Ergänzer gewesen ist, ließe sich nur an der Hand von authentischen Melodien dieser Meister entscheiden. Die im Antiphonale eingeschalteten (in der Besselerschen Wiedergabe fehlenden) Textstellen *Mater* (Zeile 1) und *Virgo* (Zeile 9) stören das Resonanzbild. Sie dürften also spätere Einschaltungen sein, die dem Text nach weder auf Hermann noch auf den Urheber der letzten Melodietakte hinweisen. Daß die von fremder Hand hinzugefügten Schlußtakte sich in den Rahmen des korrespondierenden Notenbildes so gut einfügen, zeigt, daß der neue Urheber die Kompositionstechnik des Hauptstückes sehr gut beherrscht hat und daß der Stilbruch äußerlich nur schwer erkennbar wird. Damit wollen wir diese kurze Homogenitätsstudie abschließen.

Die Symbolik des Pizzikatos bei Beethoven

Von Arnold Schering, Berlin

Das Pizzikato der Streichinstrumente ist ein von den Zupfinstrumenten (Laute, Gitarre, Harfe, Cembalo u. ä.) herübergenommener Effekt. Er stammt also aus einem den Streichinstrumenten fremden Klangbereich. Diese Tatsache gibt ihm den Charakter eines „außergewöhnlichen" Effekts, dessen Anwendung im Herrschaftsbereich des gestrichenen Klangs einer Rechtfertigung bedarf. Denn jedes Pizzikato bedeutet eine grundsätzliche Verleugnung des gestrichenen Klanges und damit eine Negierung des kantablen Prinzips, dem die Streichinstrumente von Natur unterworfen sind. Gestrichener Klang und Pizzikato stehen in polarem Verhältnis zueinander, sie sind heterogen. Jener strebt beständig nach höchster Nähe zur artikulierten Vokalität, dieses beharrt in schroffer, unveränderlicher Vokalfremdheit. Solange gezupfter Klang aus der organischen Eigenart eines Instruments — etwa der Laute, Harfe — entspringt, gehört er zum Wesen dieses Instruments. Er drückt dieses Wesen in vollkommener Weise aus; er entzieht sich jedes Ersatzes; weder beansprucht er einen Vergleich mit dem kantablen Streicherklang, noch fordert er ihn heraus, selbst wenn technisch gesanglicher Vortrag angestrebt wird. Vorteil, Eigenart und Selbständigkeit der gezupften Instrumente liegen in dieser Eigentümlichkeit ihrer Klangerzeugung beschlossen.

Anders beim Pizzikato der Streichinstrumente. Gilt für sie das Vokalprinzip, d. h. die strömende, artikulierte Tongebung als höchstes Prinzip, so muß gezupfter Klang, dem andern gegenübergestellt, als Vertreter eines niederen Prinzips erscheinen, als ein Sprung aus dem Strömenden ins Erstarrte. In der Tat ist dies der Fall und der Grund, warum das Pizzikato in hohem Grade zu symbolischen Wirkungen ausgenutzt werden kann[1].

Indessen liegen drei verschiedene Möglichkeiten der Betrachtung vor.

Erstens: das Prinzip der gespannten Saite der Streichinstrumente läßt die Möglichkeit zu, das Wesen gezupfter Instrumente nachzuahmen. Violinen, Violen, Violoncelle können Lauten-, Harfen-, Gitarrenklang nachahmen. Sie verzichten in diesem Augenblick absichtlich auf die Naturgegebenheit des strömenden Klangs mit Hilfe des Bogens, um sich, einzeln oder vereint, als „Ersatz" der Schwesterinstrumente anzubieten. So etwa in Haydns bekannter *C*-dur-Serenade aus op. 3, Nr. 5 und Mozarts Ständchen-Kanzonetta im „Don Giovanni". Von Symbolik ist in diesem Falle nicht zu sprechen. Denn eine so ausgeführte Musik wird nicht „im Sinne von Lautenbegleitung", sondern tatsächlich als solche verstanden;

---

[1] Wäre es (umgekehrt) denkbar, in Musik gezupften Klanges „col arco"-Stellen einfließen zu lassen, wie es bei Streichermusik „pizzikato"-Stellen sind, dann käme diese Wendung wohl einer ähnlichen — für uns freilich ästhetisch nicht faßbaren — Klangstilmischung gleich.

sie erfordert keine Sinnübertragung, sondern gibt das wirkliche, reale Bild eines derartigen Akkompagnements.

Zweitens: das Pizzikato wird — ohne nachahmenden oder symbolischen Nebensinn — als vorübergehender instrumentationstechnischer Effekt benutzt. Fast alle hierher gehörigen Fälle gehen auf die Tatsache der bemerklichen klanglichen Absonderung des Pizzikatos vom Streicherklang zurück. Man schreibt es vor, um in einem Klangganzen gewisse Töne, Akkorde, kurze Motive dem Ohre gegenüber zu isolieren, sie spitzer, akzentuierter, heftiger zu machen, etwa im Gegensatz zu melodischen Gegenstimmen, oder um die technische Ausführung unbedingt kurz gewünschter Noten sicherzustellen, wie es z. B. im Kontrabaß gegenüber dem Violoncell oft geschieht. Zuweilen tritt es geradezu an die Stelle des mit ihm verwandten Stakkatos.

Drittens: das Pizzikato wird zum Träger geistiger Sinngehalte. Hierbei stellt sich — wenn wir an die eben gemachte Bemerkung denken, daß das Pizzikato einer dem Streicherklang untergeordneten Klangsphäre entstammt — das interessante Ergebnis ein, daß diese Sinngehalte durchweg der lebensabgewandten oder gar untermenschlichen (dinglichen) Seite des Daseins angehören.

Es ist die Aufgabe einer noch ausstehenden geschichtlichen Untersuchung, dem Aufkommen des Streicherpizzikatos in der Literatur nachzugehen und mit den wichtigsten Fällen seines Erscheinens im 18. Jahrhundert bekannt zu machen. Soweit bis jetzt zu sehen, hat das Spätbarock (bei dem die „Geschichte" des Pizzikatos beginnt) den oben unter zweitens genannten instrumentationstechnischen Effekt nicht gekannt. Weder Schreibstil noch Klangstil der Zeit forderten dazu heraus[1]. Dagegen kommt Pizzikatobegleitung im Sinne eines Ersatzes von Zupfinstrumenten schon früh vor (z. B. bei J. J. Walther, Vivaldi), wenngleich man, falls bestimmte poetische Wirkungen beabsichtigt waren, dann lieber von vornherein originale Zupfinstrumente (Laute, Theorbe, Harfe) vorschrieb. Ebenso gibt es im Spätbarock bereits klassische Fälle symbolischer Verwendung des Effekts, allerdings zunächst nur in Verbindung mit Gesangstext[2].

Bei Beethoven nun, dem diese Zeilen gelten, spielen alle drei Verwendungsmöglichkeiten eine hervorragende Rolle. Sie lassen sich bei einiger Vertrautheit mit dem Stoff unschwer auseinanderhalten. Seltsam genug, daß sein symphonisches Schaf-

---

[1] Wenn ich in der von mir herausgegebenen „Mirtillo-Suite" von Händel (C. F. Kahnt, Leipzig) in der Ouvertüre einigen Tönen pizzikato beigesetzt habe, so war ich mir dieser Freiheit wohl bewußt.

[2] Daß noch Bach zurückschreckte, Lauteneffekte durch Streicher wiedergeben zu lassen, lehrt das Arioso *Betrachte meine Seel'* der Johannes-Passion. Hier ließ er den Lautenpart einmal vom Cembalo, das andere Mal von der Orgel ausführen, obwohl er einen Streichkörper zur Verfügung hatte. Der Lautenklang selbst aber war symbolisch gemeint: er hatte, ganz im Sinne des Pizzikatos, das „Stechen" der Dornen zu vertreten. In der berühmten Schilderung des Sterbeglockeneffekts der „Trauerode" (1727) und der Kantate Nr. 8 (*Liebster Gott, wann werd' ich sterben*) ist das vorgeschriebene Pizzikato natürlich kein Zupfinstrumentenersatz, sondern Sinnvertreter des den Hörer durchschauernden leblosen Glockengetöns, also ein echtes Symbol. Ebenso bei Händel im „Allegro ed Pensieroso" in der Arie *Oft on a plat* des Pensieroso (Abendglocken) und bei Haydn im Sommerteil der „Jahreszeiten" bei der Chorstelle *Die Abendglocke hat getönt.* Reiche Ausbeute nach dieser Richtung verspricht die Hamburger Opern- und Oratorienliteratur zur Zeit Keisers, Matthesons, Telemanns.

fen gleich mit höchst absichtlich wirkenden Pizzikatoschlägen des gesamten Streichorchesters beginnt. Die Spärlichkeit des Erscheinens des Effekts macht jeden einzelnen Fall zu einem mehr oder weniger bemerkenswerten und stellt uns vor die Frage, ob er instrumentationstechnisch (I), als Zupfinstrumentenersatz (II) oder symbolisch (III) zu verstehen ist. Es wird sich zeigen, daß die beiden letzteren Verwendungsarten durchaus nicht seltener als die erste vorkommen, ihr an Bedeutung sogar ziemlich überlegen sind. Für II und III werden zunächst die orchesterbegleiteten Vokalwerke maßgebend sein, wo der Text den Klang miterklärt. Dieselbe Geistigkeit aber äußert sich natürlich auch in den reinen Instrumentalwerken. Da ich in früheren Schriften eine erhebliche Zahl solcher durch Zurückführung auf Dichtungen programmatisch entschlüsselt habe, müssen — wenn diese poetischen Schlüssel richtig sind — auch die dort vorkommenden Pizzikati sich auf II und III hin betrachtet aus dem zugehörigen poetischen Text erklären lassen. Daß dies ohne Ausnahme möglich ist, mag als zweites Ergebnis dieser Studie gelten. Aus diesem Grunde habe ich nur solche aus der Gruppe der reinen Instrumentalwerke untersucht, deren poetischer Schlüssel vorhanden ist. Bei anderen, noch nicht entschlüsselten zwingen Analogieschlüsse von vornherein zur Annahme verwandter Symbolvorstellungen[1].

Auf eine Erfassung sämtlicher Pizzikatoeffekte kommt es natürlich hier nicht an, denn nicht Statistik, sondern Erkenntnis ist das Ziel der Untersuchung. Die angeführten reichen aus, die von Beethoven befolgten Grundsätze klar hervortreten zu lassen. Alle weiteren fügen sich einer Einordnung in die drei aufgestellten Gruppen. Um die Beweiskraft der Beispiele zu erhöhen und zum Bewußtsein zu bringen, welche große symbolische Reizkraft der Effekt zur Zeit der Klassik besessen hat, füge ich in den Anmerkungen zwanglos eine Reihe von Fällen aus Haydns und Mozarts bekanntesten Vokalwerken hinzu. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Orchester damals sowohl in der Stärke der Besetzung wie in der Klangqualität von den heutigen, durch eine hohe Schule der Spieldisziplin gegangenen abwichen, daß insbesondere das Verhältnis von hohen und tiefen Streichern überall verschieden war und manches daher viel auffälliger hervortrat als heute, wo der Dirigent alles in einen gleichmäßig „idealen“ Klang zu hüllen bestrebt ist. Die uns heute oft unscheinbar dünkende Vorschrift des Pizzikatos an Stellen, über die wir, obwohl sie entschieden symbolisch gemeint sind, hinweghören, beweist, daß das noch nicht von romantischen Klangräuschen verwöhnte Ohr der älteren Zeit jeder Abweichung vom normalen Klange mit Aufmerksamkeit begegnete. Noch war der Pizzikatoeffekt nicht abgebraucht und an kokette Instrumentationswirkungen verschwendet, sondern eine Ausnahmeerscheinung, auch in der Tonphantasie der Komponisten. Wer als solcher ihn forderte, mußte ihn nach einer der drei Seiten rechtfertigen können. Das moderne Ohr für diese feinen, vergeistigten Dinge, die unserer Hörerfahrung mit der Zeit entglitten sind, wieder zu

[1] Für die erwähnten Schriften seien folgende Abkürzungen vorgeschlagen: *B. I* = Beethoven in neuer Deutung I (Leipzig 1934); *B. II* = Beethoven und die Dichtung (Berlin 1936); *B. III* = Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1934, Februarheft (4. und 5. Symphonie); *B. IV* = Neues Beethoven-Jahrbuch, 5. Jahrg. 1933 (3. Symphonie); *B. V* = Zeitschrift für Musik, Regensburg, November 1936 (Heft 11; Violinsonate op. 24).

schärfen, mag diese Studie weiterhin Anlaß sein. Mit Überraschung wird man gewahr, welcher verschiedenen Auslegung das Pizzikato fähig gewesen ist, mit welcher Bedachtsamkeit es gesetzt worden ist, und wie große Übereinstimmung in der symbolischen Ausdeutung zwischen den drei Meistern herrscht. Es zeigt sich, daß auch hier Haydn Beethoven näher steht als Mozart, der in der Gruppe III überaus spärlich vertreten ist.

I. Instrumentationstechnische Verwendung des Pizzikatos

Die Verwendung beschränkt sich auf einige immer wiederkehrende Grundfälle. So pizzikiert der Kontrabaß, entweder allein oder mit dem Violoncell zusammen, gern bassierende Viertel, damit diese kurz herauskommen und bei der Schnelle des Tempos Leichtigkeit des Vortrags verbürgt ist. Diese Stellen haben gewöhnlich klar erkennbaren Akkompagnatocharakter: in den Oberstimmen wiegt sich eine kantable Melodie, deren Gesanglichkeit dadurch gehoben wird. Oder: das Pizzikato schärft in schnellen Sätzen gewisse rhythmische Taktmotive (wie im 2. Satze der 9. Symphonie) oder bringt sie stakkatoähnlich oder nach Hörnerart selbst hervor (wie im Allegro der Fidelio-Ouverture, Takt 80ff.). Auch ausgehaltene Bläserakkorde erhalten durch Pizzikatoanschlag zuweilen gewünschte Akzente, wie am Anfang der 1. Symphonie. Die Entscheidung, ob es sich um rein instrumentaltechnische Fälle handelt oder um symbolbestimmte, muß von Fall zu Fall auf Grund besonderer Analyse getroffen werden.

II. Nachahmung von Harfen- oder Lautenbegleitung (zu Gesang oder Tanz)

Die Geschöpfe des Prometheus, op. 43, in Nr. 5 (Adagio); die Kinder des Prometheus auf Geheiß Apollos auf dem Parnaß in der Musik unterrichtet: außer Harfe und Flöte das Streichorchester pizz.; später (Andante quasi Allegretto) nochmals ähnlich zum Violoncellsolo.

Streichquartett op. 59, Nr. 1 (*F*-dur, Wilhelm Meister), Andante molto e mesto (Lied des Harfners), Takt 59—71, Nachahmung des Harfenspiels. *B. II*, S. 259.

Streichquartett op. 127 (*Es*-dur, Lustige Weiber), Scherzando vivace: vier klimpernde Anfangsakkorde als schelmisches Präludium. *B. I*, S. 33.

Violinsonate op. 24 (*F*-dur, über Claudine von Villa Bella), Rondo, Takt 124ff., 193ff., das Übermütige des gemeinsam gesungenen Liedes durch quasi-Lautengeklimper angedeutet. *B. V*, S. 1315[1].

---

[1] Als Sinnbild harmloser Lebensfreude, verknüpft mit der Vorstellung des Tanzens, Singens, Gassatimgehens, wird die Nachahmung von Lautenklang in der klassischen Literatur sehr häufig benutzt, zuweilen nur vorübergehend im Rahmen weniger Takte. Schon Gluck verwendet sie in antikisierendem Sinne bei Kavatinen und Tanzsätzen seiner Opern reichlich, Mozart im „Don Giovanni“ in den Sechsachtel-Ritornellen von *La ci darem' la mano*, um die freudige Erwartung Zerlines zu bekräftigen, in der „Entführung“ in Osmins Lied Nr. 2 bei den Worten *Sonderlich beim Mondenscheine* (Andeutung des Lautengeklimpers verliebter junger Herren), Haydn im Rezitativ Nr. 21 der „Schöpfung“, wo es sich um die Wiedergabe ländlicher Hirtenfreude handelt. Neben dem schon genannten „Don Giovanni“-Ständchen stehen weiterhin bei Mozart in „Figaros Hochzeit“ nicht weniger als drei Pizzikatostücke: Figaros Kavatine (*Will der Herr Graf*), Cherubins Canzona (*Ihr, die ihr Triebe*, Gitarreimitation), Susannes *O säume länger nicht*. In den „Jahreszeiten“ sind

Streichquartett op. 131 (*cis*-moll, Hamlet), Nr. 4, Andante, IV. Variation (Adagio $^6/_8$): die eingestreuten Pizzikatoakkorde als Andeutung des Verlockenden im Tanze der gleißnerischen Königin. *B. I*, S. 57.

Musik zu „König Stephan", op. 117, Ouverture; hier am Anfang (und später) in der Begleitung zur ungarischen Tanzweise. Im Chor der Frauen Nr. 4 wiederholt.

Musik zu einem Ritterballet, Nr. 4, Romanze, vom Streichorchester vollständig pizz. vorgetragen[1]. Auch im „Trinklied" Nr. 6 Pizzikatobegleitung.

Die Geschöpfe des Prometheus, in Nr. 14 (Andante) beim Adagio, anmutvoller Tanz (Flöte und Bassethorn) mit Pizzikatobegleitung; ähnlich in Nr. 15, beide Male wohl im Sinne antiker Kithara- oder Phorminxbegleitung zum Tanze der beiden Geschöpfe des Prometheus.

9. Symphonie, Adagio („Das Glück"), 2. Variationsstrophe (Tempo 1°, Takt 43 ff.), dann 83 ff., 99—120 usw.: Andeutung weihevoller Harfen- oder Lyrabegleitung wie zum Gesange eines griechischen Skalden; mehrfach sinnverwandt ersetzt durch gestrichene Achtelarpeggien. *B. II*, S. 158 ff.

— Finale (Allegro assai, Dionysosreigen): der begeisterte Vorsänger (Baryton) des Dionysoszuges begleitet seinen Gesang *Freude, schöner Götterfunken* mit der Phorminx. *B. II*, S. 189, Anm. 83. Später dasselbe beim Gesange des Soloquartetts *Deine Zauber binden wieder.*

Missa solemnis, Benedictus: zum Gesang der Solovioline, später zu dem der Solisten Nachahmung weihevoller Harfenklänge, vielleicht als Anspielung auf Davids Psalter. — Eine kurze ähnliche Stelle bereits im Gratias (Takt 145 bis 165).

Christus am Ölberg, im Chor der Engel, bei den Worten *O Heil euch, ihr Erlösten* Flötenarpeggien, sanfte Bläserklänge mit pizz. der Streicher als Symbol des Harfengelispels (zuvor als Gegensatz erschreckendes Tutti im fff als Symbol des Verdammtseins).

III. Symbolisch

a) Laut- oder Geräuschnachahmung

Streichquartett op. 59, Nr. 3 (*C*-dur, Don Quixote), Andante: Nachahmung der baskischen Trommel in Antonios Romanze (im Violoncell). *B. II*, S. 304.

Violinsonate op. 47 (*A*-dur, Tasso-Sonate), 1. Satz (Kampfszene): die heftigen Schwertstreiche Clorindas (Violine). *B. II*, S. 459. Es ist dies einer der ganz seltenen Fälle, in denen das Pizzikato *forte* verlangt wird. Fast überall sonst erscheint es mit einem — beinahe selbstverständlichen — Pianozeichen.

---

der Winzerchor (bei *Nun tönen die Pfeifen*), das Spinnerlied (*Drille, Rädchen*) und das kavatinenhafte Lied vom Mädchen, das auf Ehre hielt, mit Pizzikatoakkompagnement versehen. Gern hat Haydn, seltener Mozart, die Trios seiner Menuette als quasi lautenbegleitete Ländlersätze mit Pizzikato geschrieben.

[1] Als vorbildlich gilt die ebenso begleitete Romanze Pedrillos *Im Mohrenland* aus der „Entführung".

Violinsonate op. 47, 2. Satz, IV. Variation (Vogelkonzert): Girren der verliebten Tauben. *B. II*, S. 467[1].

Trio op. 97 (*B*-dur, über Oberon), 1. Satz (Takt 159ff., Scheiterhaufenszene): Knistern der aufschlagenden Flammen. *B. II*, S. 428: vgl. auch „Erstarrung". — 2. Satz (Scherzo): Hüpf- und Trippellaute beim Tanz der sarazenischen Sklaven. *B. II*, S. 432ff.[2]

4. Symphonie, Finale (Schilderung des dahinspringenden Baches), an der Stelle des 2. Teils, wo das Fagott das „Sprudelthema" solo bringt. *B. III*, S. 74f. und *B. II*, S. 599f.[3]

Violinsonate op. 96 (*G*-dur, Triumph der Empfindsamkeit), 1. Satz, Takt 141, 142: erneutes Aufspringen der Wassertropfen (pizz. mit folgendem hohen Triller!). *B. II*, S. 487 Anm.

6. Symphonie, Szene am Bach; hier mehrfach (Takt 11/12, 33ff., 46/47, 86ff. usw.) dieselbe Sprudelsymbolik — Pizzikato mit Trillern — wie im ebengenannten Satze von op. 96[4].

Die eigentümliche Verbindung des Pizzikatos mit der Vorstellung tropfenden oder sprudelnden Wassers überrascht zunächst, läßt sich aber auf einen klaren akustischen Eindruck: auf das geräuschhafte Aufschlagen und das schnelle Verklingen des Lauts zurückführen. Je nach Größe und Fall der Tropfen und der Resonanz der Unterlage kann die Erscheinung melodischen Charakter annehmen. Schon vor dem Beginn der Pastoralsymphonie notierte sich Beethoven einmal: „Je größer der Bach je tiefer der Ton" (Nottebohm, II, S. 375). Nicht ohne Grund ist die Harfe (oder das ihr eigentümliche „Arpeggiando") von je zur tonsymbolischen Darstellung sprühenden Wassers herangezogen worden. Als bezeichnend mag auch folgende Stelle aus Adolf Müllners Drama „Die Schuld" (1816) gelten, die Beethoven sich abschrieb: „(Elvira allein, die Harfe im Arm, das Spiel mit immer leiseren, sanft verschwebenden Tönen endigend.) Wie der letzte Hauch verklinget, Der sich unter leiser Hand Aus der Harfe Saiten schwinget, Wie's auf klarem Teichkrystalle Sich von eines Tropfens Falle Weiter stets und schwächer ringet, Bis es fern am Blumenstrand Still verschwand . . ." Vgl. A. Leitzmann, L. v. Beethoven, Berichte der Zeitgenossen . . . II, S. 243. Haydn hat das Pizzikato auch einmal für „Hinfallen" gebraucht: in Nr. 25 der „Jahreszeiten", wo es von den Hasen heißt: *Schon fallen sie und liegen bald in Reihen freudig hingezählt*, eine Symbolik, die bei Beethoven vorläufig nicht nachweisbar ist.

---

[1] Vgl. die Pizzikati bei *Girrt das zarte Taubenpaar* in Gabriels Arie (Nr. 15) der „Schöpfung" (dazu gleichfalls Triller und Tändelmotive). Später (in Uriels Arie *Mit Würd' und Hohheit angetan*, Nr. 24) eine leitmotivische Reminiszenz daran (pizz.), als die (taubengleiche) Zärtlichkeit der Gattin erwähnt wird (*lächelt sie . . . ihm Liebe, Glück und Wonne zu*).

[2] Die Verwandtschaft dieses Satzes mit dem Sklaventanz in Webers „Oberon" (Finale, Nr. 21) erstreckt sich bis auf die Pizzikatobegleitung.

[3] Für die tonmalerische Anlage der Beethovenschen Szene ist offenbar Haydns Terzettvorspiel zu *In holder Anmut stehn* (Nr. 18) maßgebend gewesen. Hier zu murmelnden Mittelstimmen Baßpizzikati (*Aus ihren Adern quillt in fließendem Kristall der kühlende Bach hervor*).

[4] Die in *B. II*, S. 600 aufgedeckte thematische Beziehung der Arie Raphaels *Rollend in schäumenden Wellen* in der „Schöpfung" zu einem Thema im Finale der Symphonie läßt sich dahin erweitern, daß auch bei Haydn an dieser Stelle Pizzikati auftreten.

b) Ferne, sich Entfernen, Flüstern, Murmeln, Verstummen

Fidelio, 1. Akt, Nr. 6, Marsch: von fern hallende Marschtritte.

4. Symphonie, Einleitung. Die Symbolik dem vorigen Beispiel ähnlich: Illusion fernhallender Schritte (fast identisch mit stakkato und kurz gestoßenen Achteln); zur poetischen Begründung vgl. *B. III*, S. 69[1].

7. Symphonie, Allegretto (Requiem für Mignon), Schlußepisode: Der Chor der Knaben verliert sich in der Ferne, so daß der Gesang nur mehr andeutungsweise hörbar ist. (Vgl. dazu auch „Leblosigkeit, Erstarrung".) *B. II, S.* 228.

Streichquartett op. 135 (*a*-moll, III. Faust-Quartett), letzter Satz, Schlußepisode: Gretchens Tändellied verklingt in der Ferne. *B II*, S. 401. (Der Pizzikatoeffekt entspricht hier dem sul ponticello-Effekt am Schluß von Nr. 5 des Hamlet-Quartetts op. 131: Verschwinden der buhlerischen Schauspielkönigin; vgl. *B. I*, S. 59).

Fidelio, Finale des 1. Akts, bei den Worten der Gefangenen *Sprecht leise, haltet euch zurück* (Violen, Bässe; Symbol des Flüsterns).

— bei *Wir sind belauscht mit Ohr und Blick.*

— bei den Worten Marcellines *Die andern murmeln auf und nieder* und Jaquinos *Sie sinnen auf und nieder, könnt' ich verstehn, was jeder spricht*; weiterhin ähnlich bis zum Schluß der Szene (*Hier wohnt die Lust, die Freude nicht*).

— 1. Akt, Nr. 8 bei Pizarros Mordgeste *Und er verstummt*; dieses Pizzikatomotiv leitmotivisch wiederholt im 10. Auftritt (Zwiegespräch Rocco, Leonore) nach Roccos Worten *Der Gouverneur kommt selbst hinab.*

5. Symphonie, Andante (Gebetsszene): der wiederholt angestimmten Gebetsmelodie stellen sich Zweifler und Murrende entgegen (Takt 49, 98, 107, 158 bis 176); zur poetischen Begründung s. *B. III*, S. 79.

Streichquartett op. 74 (*Es*-dur, Romeo und Julia), 1. Allegro. Der bekannte Pizzikatoeffekt, der dem Quartett den Namen Harfenquartett eingetragen hat, bedeutet hier keine wirkliche Harfenmusik, sondern symbolisiert (wie oben in den Fideliobeispielen) das melodische Flüstern der Liebenden, für das Shakespeare an dieser Stelle das poetische Bild „Silberklang der Zungen der Verliebten" gebraucht. Dieser dichterischen Metapher entspricht, wie ich schon in *B. I*, S. 17 auseinandergesetzt, Beethovens Harfenklangmetapher. Das Arpeggiando später als Überleitung zur Reprise benutzt.

Violinsonate op. 30, Nr. 2 (*c*-moll, über Werthers Leiden), Adagio (Liebesszene Werther—Lotte): die sanft zudeckenden Arpeggiandoakkorde in den letzten Takten haben wohl dieselbe Symbolik wie die Pizzikatoklänge im vorigen Beispiel: geflüsterte Abschiedsworte des sich trennenden Paares. *B. II*, S. 477f.

Daß das Pizzikato sich zum gestrichenen Ton tatsächlich verhält wie die Flüstersprache zum klingenden Stimmton, ließe sich akustisch und stimmphysiologisch leicht nachweisen. Das Anreißen der Saite erzeugt eine Art von „Explosivlaut", der den Konsonantengeräuschen bei p, t, k, b, d, g, bei Vokalen dem sogenannten Glottisschlag sehr nahe kommt. Beim Ersetzen des Stimmtons durch

[1] Im Sinne kaum hörbaren Umschwebens oder Umgaukelns auch im Damenterzett (Andante) der „Zauberflöte" bei *Drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise.*

das Flüstergeräusch ändert sich zwar der Charakter der stimmhaften Laute, doch bleiben die einzelnen Sprachlaute und die von der Stimmsprache her bekannten Worte in der Flüstersprache durchaus erkennbar (vgl. V. Forchhammer, Theorie und Technik des Singens und Sprechens. Leipzig 1921, S. 320, 419). Genau so bleibt auch beim Pizzikato das Klangganze melodisch verständlich, nur daß das sonst voll Klingende infolge Überwiegens des explosiven Anreißgeräuschlauts zum „Flüstern" herabgedrückt wird. Die metaphorischen Ausdrücke „Harfengelispel" und „Bachesmurmeln" gehören seit langem der poetischen Sprache an. In Mozarts „Entführung" erscheint das Pizzikato in Belmontes Arie Nr. 4 bei den Worten *Ist das ihr Lispeln? Es wird mir so bange*, ebenso in Pedrillos Arie Nr. 13 bei *Sollt ich zittern, sollt ich zagen.* Sehr fein weiß Haydn im Terzett der drei Erzengel der „Schöpfung" (im Chor Nr. 13) bei *In alle Welt ergeht das Wort, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd* das eigentümlich „Klingende" — nicht Kantable! — des gesprochenen Worts durch Pizzikatovorschrift zu unterstreichen.

c) Erniedrigung zum Irdischen, Nichtigen

Messe *C*-dur, Credo, bei *Et incarnatus est* (Symbol der Erniedrigung bei der Fleischwerdung).

Missa solemnis, Gloria, bei *Et in terra pax* (Symbol irdischer Nichtigkeit in der Tiefe).

— bei *Qui propter nos homines* (Nichtigkeit des Menschen).

d) Unbewegtheit, Leblosigkeit, Schattenhaftes, Dunkel

Meeresstille und glückliche Fahrt, op. 112 (Ges.-Ausg. Serie XXI, S. 2, 4 bis 5, 7): bei den Worten *Keine Luft von keiner Seite, reget keine Welle sich, ohne Regung ruht das Meer* (Unbewegtheit als elementarer Zustand)[1].

3. Symphonie, Finale. Das Thema als Symbol des Starren, anorganisch Leblosen, Statuenhaften, das von prometheischer Hand allmählich mit Leben und Feuer durchglüht wird. Vgl. *B. IV*, S. 176. (Das Thema hat zugleich Grundbaßcharakter, entstammt also der Tiefenregion, in der nach Schopenhauers mystischer Deutung das Symbol der anorganischen Natur zu erkennen ist; vgl. Welt als Wille und Vorstellung, 1818/19, 3. Buch, § 52; in dem brutalen Gegensatz von Piano und plötzlichem Fortissimo ist als dritter Symbolbestandteil die Vorstellung der „rohen, ungezähmten" Masse vorhanden. Die Entfaltung des Lebens in den Variationen analog der Auffassung Schopenhauers vom Entstehen der Melodie als Ausdruck des Menschen.)

Große Fuge für Streichquartett op. 133 (Blocksberg- und Kerkerszene aus Faust), Takt 571 ff.: zu dem Wehegesang Gretchens erklingt viermal pizzikato das Motiv des Bösen (schattenhaftes Auftauchen der Mephistogestalt). *B. II*, S. 374.

König Stephan, Chor Nr. 2, bei *Auf dunklem Irrweg in finstern Hainen wandelten*

[1] Ebenso in den „Jahreszeiten" bei den Worten des Rezitativs *In banger Ahnung stockt das Leben der Natur* (Todesstille) und in der Kavatine Nr. 30 nach den Worten *Wärm' und Freude sind verschwunden* (Leblosigkeit).

wir pizz. in allen Streichern; gleich darauf Gegensatz des Hellen: Flöten und Oboen[1].

e) Verschwinden, Unsichtbarwerden, Auslöschen (im wirklichen Sinne)

Messe *C*-dur, Credo, bei den Worten *et invisibilium* (im piano, aus der Umgebung stark hervorgehoben).

Egmontmusik, Nr. 8, Schluß: die himmlische Erscheinung über Egmonts Ruhebett verschwindet (zugleich mit melodischem Abwärtssymbol)[2].

Streichquartett op. 131 (*cis*-moll, über Hamlet), 4. Satz, Schlußtakt: die beiden isolierten Pizzikatoakkorde löschen das vorangegangene Phantasiebild (Szene mit dem König, der Königin und dem Vergifter) geheimnisvoll aus, aber erst, nachdem das melodische Leben des Variationsthemas durch abrupte Zerschneidungen der Linie bereits halb erstickt worden. *B. I*, S. 58. Vgl. zu diesem letzteren Kunstgriff auch unter „Erstarrung, Tod" (die Beispiele unter Coriolan, Egmont, 3. Symphonie).

— 5. Satz, Presto (Liebesspiel der Königin mit dem Vergifter): eingestreute seltsame Pizzikati symbolisieren das auf Augenblicke erfolgende Entgleiten der Königin aus den Händen des Partners; darauffolgend jedesmal wieder ihr Erhaschtwerden vom Vergifter „col arco". *B. I*, S. 57. Das gänzliche Verschwinden der Gestalt in phantastische Unwirklichkeit am Schlusse des Satzes symbolisiert mit dem „sul ponticello"-Effekt. (Vgl. dazu *B. I*, S. 59.)

7. Symphonie, Allegretto (Requiem), Schlußepisode: der Zug der Knaben entschwindet allmählich den Augen der Trauergemeinde. *B. II*, S. 228; s. auch zu „Erstarren".

Streichquartett op. 59, Nr. 1, Allegretto vivace (Mignons Tanz): im 8. Takte vor dem Schlusse der einzige Pizzikatoschlag des Satzes (zwischen Pausen) als Symbol des erschöpften Abbrechens des schwindelnden Tanzes kurz vor dem gänzlichen Aufhören (gleich einem Sinkenlassen der Glieder). *B. II*, S. 251ff.[3].

---

[1] Drei sehr schöne Seitenstücke hierzu wieder bei Haydn. Vor dem *Und es ward Licht* der „Schöpfung" steht ein isolierter Pizzikatoakkord der sordinierten Streicher, der noch einmal das Leblose, Unbewegliche symbolisiert, ehe der gewaltige Lichteffekt hereinbricht. Der Effekt ist dann von Weber in die „Freischütz"-Ouvertüre übernommen worden. Im Rezitativ des Uriel am Anfang des 3. Teils (Nr. 29) symbolisieren die drei Flöten das Aufgehen der Morgenröte, das Pizzikato der Streicher die noch dunkle, leblose Erde; bei der Wiederholung des Flötentrios nach den ersten Worten Uriels dagegen fehlen (!) diese Pizzikati, da der Morgen inzwischen *jung und schön* hereingebrochen ist. Im Duett Nr. 32 (Adam, Eva) sind die Pizzikati Symbole des Unbelebten, Naturhaften in den Begriffen *tauender Morgen, Kühle des Abends, der Früchte Saft, der Blumen Duft*; sie gelten nichts gegenüber der Innigkeit menschlicher Gattenliebe, die allein fähig ist, sie zu etwas Beglückendem zu machen (daher die folgenden Worte: *Doch ohne dich, was wäre mir der Morgentau, der Abendhauch, der Früchte Saft, der Blumen Duft* col arco!).

[2] In Nr. 38 der „Jahreszeiten", Rezitativ des Simon, zu den Worten *Verschwunden sind sie wie ein Traum*; im Terzett Nr. 13 der „Schöpfung" bei den Worten *Die Nacht, die verschwand der folgenden Nacht* (zugleich mit dem Tiefesymbol; das pizz. der Bässe wohl ohne weiteres auch auf die Violinviertel übertragbar).

[3] Eine merkwürdige Analogie findet sich zwischen der Stelle *Dem nahen Feinde zu entgehn, erhebt der scheue Vogel sich* in der „Schöpfung" (Jagdarie Nr. 17), wo Haydn nach einem isolierten Baßpizzikato den Vogel aufflattern läßt und den Takten 320ff. im Finale von Beethovens op. 132,

Streichquartett op. 130 (*B*-dur, Sommernachtstraum), Andante con moto, Takt 10 (und später); Titania von Oberon entzaubert: die Traumfiktion verschwindet, wird zu einem (klanglichen) Nichts; gleich darauf die Überraschungsgesten der Entzauberten. *B. I*, S. 48.

Streichquartett op. 18, Nr. 3 (*D*-dur), Schluß des Trios: Verschwinden einer Erscheinung oder Erlöschen einer Lebensregung. (Das Werk ist noch nicht entschlüsselt!)

Trio op. 11 (*B*-dur), Schluß des Finales: wie beim vorigen.

Trio op. 70, Nr. 2 (*D*-dur), Largo, in der Mitte und am Schluß: wie beim vorigen.

Zuweilen erscheinen in den beiden letzten Takten meist getragener Kompositionen Pizzikatoakkorde als Bestätigung der Kadenz oder des Schlußakkords. Dieses Abfallen ins Ton- und Leblose an so wichtigen Stellen empfindet der Hörer wie eine zarte Geste des Auslöschens des aufgerollten Stimmungsbildes, wie ein absichtlicher Hinweis auf das Ende der Aussprache, etwa im Sinne eines Punktes oder Gedankenstrichs, mit dem die Komposition — gleichsam auf dem Umweg über das nur mehr halb Klingende — in das Schweigen zurücktaucht. Mit einer Symbolik ist dieses Schlußpizzikato in der Regel nicht verbunden, es wirkt vielmehr zuständlich, als nachdenkliches Ausschwingen der melodischen Bewegung. In dieser Weise schließen, um ein paar Beispiele zu nennen, die Szene am Bach (in den Streichern) der Pastorale, die Nummern 3 und 6 der Egmontmusik, das elegische Adagio der Violinsonate op. 30, Nr. 1.

f) Beklommenheit, Angst, Zaghaftigkeit, Erschauern

Messe *C*-dur, Gloria, im Andante des *Qui tollis*: beklommene Viertel zu gestammeltem *miserere nobis* (stark aus der Umgebung hervortretend).

— Agnus: dreimal erscheinende isolierte Pizzikatoviertel zu gestammeltem *dona, dona.*

— Schlußtakte des Agnus: bedrücktes Ausklingen auf *pacem*; vgl. auch „Erniedrigung“.

— Anfang des Agnus: zu leise (pp) stakkierten Bläsernoten zweimal ein pizz. der Streicher zu Beginn der Takte, einem leisen Erschrecken vergleichbar; alsbald wiederholt.

Fidelio, 2. Akt, Andante con moto (Rocco: *Wir müssen gleich zum Werke schreiten*): Unterstreichung des Schauerlichen durch pizz. in den Bässen.

— Grabeduett Leonore-Rocco *Nur hurtig fort*: die ängstlichen Reden Leonores jedesmal (14, 22, 56) mit Pizzikati in den Bässen.

— Einleitung zum 2. Akt (Kerkerszene), Takt 24—26 zu den Figuren rieselnden Schauers.

— Finale des 2. Akts zu den Worten Leonores *Wahre Liebe fürchtet nicht* und Florestans *Tugend schreckt den Bösewicht* als Reflex des überwundenen Schreckens.

---

in denen sich nach meiner Deutung (*B. II*, S. 348) das Bild des aufschwebenden Adlers aus Fausts *Betrachte, wie in Abendsonneglut* usw. spiegelt. Beethoven hat, wie man sich überzeugen wird, den Vorgang des plötzlichen Aufschwebens und in der Höhe Hängenbleibens ganz ähnlich, und zwar ebenfalls unter Zusatz isolierter pizz. wiedergegeben. Die „Bildlichkeit“ dieser Takte hebt sie aus der Umgebung fühlbar heraus.

Fidelio, Quartett Nr. 3 *Mir ist so wunderbar*: die kanonisch einsetzenden Singstimmen von den Streichern pizz. mitintoniert (Symbolik des Beklommenen in den Herzen der vier Personen).

3. Symphonie, 1. Satz, nach Beginn der Reprise: die Bässe, später die 1. Violine imitieren pizz. das Heldenthema des Horns. Symbol auftauchender Angst oder Unruhe; zur poetischen Begründung s. *B. III*, S. 171.

Violinsonate op. 30, Nr. 2 (*c*-moll, Werther), Adagio, gegen den Schluß, Takt 101 bis 105: das in 103—104 überraschend und mit äußerster klanglicher Härte auftretende Pizzikato als Symbol des leeren, hoffnungslosen Herzens Werthers (in der sofort folgenden Umlagerung der Figur auf das Klavier gemildert, als beschwichtigende Äußerung Lottes). *B. II*, S. 476.

4. Symphonie, Adagio (Schiller: „Sehnsucht"). Die Dichtung spiegelt den im Menschenherzen nie auszulöschenden Gegensatz von Traum und Wirklichkeit. Beethoven symbolisiert ihn, wie bereits in *B. III*, S. 72 hervorgehoben, durch gleichzeitiges Erklingenlassen von kantablen und Stakkatopartien, also Elementen, die sich eigentlich ausschließen: die Sehnsuchtsmelodie wird von dem harten „Unmutmotiv" verfolgt. In Takt 10ff. ist dieser Gegensatz durch Hinzutreten von Pizzikati verstärkt (*Könnt' ich doch den Ausweg finden*). Ähnlich Takt 28—31, wo zum elegischen Gesang der Klarinette (*Harmonien hör' ich klingen*) verwehende Violinfiguren mit harten Pizzikati erscheinen, und gegen Ende des Stückes (Takt 96—98), wo bei *Nur ein Wunder kann dich tragen* Bläserkantilene und „nüchternes" Streicherpizzikato zusammentreffen. Im vorletzten Takt interessante Kombination von Pauke und Pizzikato! Die machtvollen, jetzt gestrichenen Schlußakkorde besiegeln den Optimismus am Ausgang der Dichtung[1].

Streichquartett op. 74 (*Es*-dur, Romeo und Julia), Adagio, Takt 115ff. Das dritte Auftreten des elegischen Julia-Themas (cantabile) von stechenden Stakkati der 2. Violine und Pizzikati der Viola begleitet. Der Sinn ist derselbe wie an den ebenerwähnten Stellen der 4. Symphonie: das Liebessehnen von aufsteigender Angst und Unruhe begleitet. *B. I*, S. 19.

Streichquartett op. 132 (*a*-moll, Faust I), Molto Adagio (Heiliger Dankgesang). Hier im zweiten Andante, Takt 27ff. im Baß und in der Viola nahezu die gleichen Sechzehntelpizzikati wie im vorigen Beispiel (in der 2. Violine stakkiert), aber ohne kantable Oberstimme: die Stelle entspricht dem auf Augenblicke aufsteigenden Zweifel Fausts (im Monolog *Was sucht ihr mächtig und gelind* bei den Worten *allein mir fehlt der Glaube*). *B. II*, S. 337ff.

Violoncellsonate op. 102, Nr. 1 (*C*-dur), Schluß des einleitenden Andantes: die beiden Pizzikatoakkorde (auch hier Symbol des Beklommenen) stehen unmittelbar dort, wo die zugrunde liegende Dichtung (von Goethe) die Vorahnung eines unheilvollen Schicksals andeutet. Die Besprechung der Komposition erfolgt an anderer Stelle.

---

[1] Diese Symbolik — Zusammenklingen gegensätzlicher Gefühle — ist von Beethoven so oft und sinnvoll angewandt worden, daß ich ihr eine gesonderte Betrachtung zu widmen gedenke.

g) Übergang zu Erstarrung und Tod

Fidelio, 2. Akt, Finale: bei den Worten Roccos *zum Eidam sie erkor* erstarrt Marcelline vor Schreck (*O weh mir* ...).

Ah perfido, op. 65, bei den Worten *io d'affanno morirò.*

Trio op. 97 (*B*-dur, Oberon), 1. Satz, zweite Hälfte der Durchführung (Scheiterhaufenszene): das Heroenthema (Hüon, Amanda) ins Pizzikato gewendet als Symbol des Erstarrens vor Todesschreck beider Gestalten. *B. II*, S. 426f.

5. Symphonie, Übergang zum Finale. Mit den letzten Takten des Trios beginnt das melodische Leben im Pizzikato zu ersterben. Das an seiner Rettung verzweifelnde Volk ist zusammengesunken und wiederholt mechanisch im Flüsterton die Prophezeiung seines Retters. Angst und Erstarrung greifen Platz (Höhepunkt beim Eintritt der Pauke). Aus dem Zustand der Leblosigkeit geht mit dem Übergang zum gestrichenen Ton allmählich neue Bewegung und schließlich wieder blühendes Leben hervor. Inmitten des Finales unter gleicher Symbolik wiederholt. Der in der Einleitung erörterte symbolische Gegensatz beider Klangprinzipe, des gerissenen und des gestrichenen Tons, ist hier von Beethoven mit letzter, überzeugender Strenge durchgeführt worden. Zur poetischen Begründung der Stelle vgl. *B. III*, S. 78f.

Coriolan-Ouverture: am Schluß das Symbol des aushauchenden Lebens.

Egmontmusik, Nr. 7 „Klärchens Tod bezeichnend": das Erlöschen des Lebenslichts; hier, wie schon im vorigen und auch im nächsten Falle, verbunden mit dem Symbol schrittweisen Verfalls (Zerschneidung der Melodielinie).

3. Symphonie, Trauermarsch, Schlußepisode: der Baß im Pizzikato erstarrt, die Melodie in vergehendes Schluchzen aufgelöst.

7. Symphonie, Allegretto (Requiem): mit dem Verschwinden der Knaben und dem Verklingen ihres Gesangs verbindet sich das Symbol starrer Trauer der Zurückbleibenden. *B. II*, S. 228.

— Takt 150ff. Der Baß hält mit Pizzikato an der strengen Trauermarschmelodie fest, während darüber der Klagegesang der Knaben (*Aber ach! wir vermissen sie hier*) ertönt.

Kleine Schubertstudien

Von Alfred Orel, Wien

Die folgenden kleinen Studien sind sozusagen Lesefrüchte, die sich aus der mir anvertrauten Verwaltung der Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek ergeben haben, eines musikalischen Archivs, das mit weit über zweihundert Eigenschriften Schuberts und einer fast vollständigen Sammlung der Erst- und Frühdrucke dieses Meisters wohl als die bedeutendste Stätte für Schubert-Forschung bezeichnet werden kann. Den gesamten Bestand der Stadtbibliothek an Schubert-Handschriften konnte ich 1928 anläßlich des internationalen Kongresses für Schubert-Forschung der Öffentlichkeit darbieten, nachdem ich im gleichen Jahre in der Schubert-Zentenarausstellung der Stadt Wien die wichtigsten Schubert-Handschriften aus Wiener Besitz überhaupt vereinigt hatte. Die folgenden Studien stellen Teile eines ideellen, praktisch wohl kaum erreichbaren kritischen Katalogs der erwähnten Sammlung dar und gehen daher von musikphilologischer Grundlage aus. Darüber hinaus kann aber die erste als Beitrag zur Frage der vielverlästerten „schlechten Deklamation" bei Schubert gewertet werden, die zweite bringt außer der endgültigen Bereinigung der Frage nach der Beglaubigung des Vorspiels der *Forelle* ein Beispiel für eine von der allgemeinen Norm abweichende Textfindung und mag deshalb vielleicht einiges Interesse beanspruchen, weil gerade im gegenwärtigen Zeitpunkt Fragen der Textkritik wieder in erhöhtem Maße aktuell geworden sind. Eine Untersuchung über die Wurzeln des Textes von Schubert-Müllers *Wohin?* soll bei anderer Gelegenheit mitgeteilt werden.

I.

Die authentische Fassung von Schuberts „*Lied eines Kriegers*" (G. A. XX, 464)

Die Gesamtausgabe der Werke Schuberts enthält in Serie XX unter Nr. 464 das *Lied eines Kriegers.* G. Nottebohm spricht im thematischen Verzeichnis der Werke Franz Schuberts von einer Eigenschrift, die sich früher bei G. Petter in Wien befand, mit „31. Dec. 1824" datiert ist und die Singstimme im Baßschlüssel notiert. Den Herausgebern der Gesamtausgabe diente nach dem Revisionsberichte die Erstausgabe des Liedes „Nachlaß, Lieferung 35. Verlagsnummer 7413" als Vorlage. Sie hielten sich streng an diese, nur wurde im Hinblick auf Nottebohms Bemerkung die Singstimme, die in der Erstausgabe im Violinschlüssel steht, wieder im Baßschlüssel notiert und auf dem letzten Viertel von Takt 29 (ohne Auftakt gezählt) in der Singstimme ein in der Vorlage stehender Doppelschlag auf dem letzten Viertel „als eine Zutat des Verlegers betrachtet" und daher weggelassen. Auch an der Echtheit des Vorspiels zweifelte der Herausgeber der Gesamtausgabe; sein Auftreten vor der 2. Strophe erschien ihm auffallend. Die Eigenschrift war also zur Zeit des Erscheinens der Gesamtausgabe anscheinend verschollen.

Von den Liedern Franz Schuberts erschien bekanntlich ein großer Teil erst nach dem Tode des Meisters. Anton Diabelli gab von 1830—1850 Lieder Franz Schuberts unter dem Titel „Franz Schuberts nachgelassene musikalische Dichtungen" in 50 Lieferungen heraus. Die 35., die etwa 1841[1] erschien, enthält unter anderem Schuberts *Lied eines Kriegers*. Die Plattennummer dieser Lieferung ist 7413. Da die Lieferungen 33—40 die fortlaufenden Plattennummern 7411—7418 tragen, ist die Annahme gerechtfertigt, daß diese 8 Hefte nacheinander während eines kurzen Zeitraumes — eben im Jahre 1841 — erschienen, zumindest gestochen wurden. Vielleicht darf man sogar einen gemeinsamen Stichauftrag des Verlegers für diese ganze Reihe annehmen. Ähnlich ist es mit Lieferung 41—46, die die Plattennummern 8818—8823 tragen, wodurch das Erscheinen dieser Lieferungen und der beiden folgenden (47 und 48) mit den Plattennummern 8836 und 8837 nach Kinsky für etwa 1848 gegeben ist. Die beiden letzten Lieferungen der Sammlung (49 und 50) erschienen bekanntlich mit den Plattennummern 8999 und 9000 im Jahre 1850.

In der Auktion des Wiener Dorotheums von 9.—11. Oktober 1930 gelangte unter Nr. 510 des im „Nachrichtenblatt für Bücherauktionen" Nr. 303 enthaltenen Kataloges dieser Auktion ein Exemplar der 41. Lieferung der „Nachgelassenen Dichtungen" zur Versteigerung, das die beiden Gesänge *Lied eines Kriegers* und *Das große Halleluja* (Klopstock) enthält, während als Inhalt der 41. Lieferung allgemein *Licht und Liebe* (Collin) und *Das große Halleluja* bekannt ist. Die Einsichtnahme in das merkwürdige Stück, das für die Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek erworben wurde (Aufstellungszeichen M 6532/Sch/41) ergab, daß es sich tatsächlich um einen zweiten Druck des schon in Lieferung 35, sieben Jahre zuvor erschienenen *Liedes eines Kriegers* handelt, und zwar um einen völligen Neustich, wie die zahlreichen Abweichungen im Notentext gegenüber Lieferung 35 und die geänderte Zeileneinteilung dartun. Dieser neue Stich trägt die Plattenzahl 8818 der 41. Lieferung. Es sind also einerseits zwei verschiedene Ausgaben der 41. Lieferung mit gleicher Plattennummer vorhanden, deren eine das *Lied eines Kriegers* enthält, das in der anderen durch *Licht und Liebe* ersetzt ist; andererseits liegt das *Lied eines Kriegers* in zwei Fassungen vor, die eben in der 35. und der einen 41. Nachlaßlieferung enthalten sind.

Zur Klärung der Sachlage trägt das Verzeichnis der Lieferungsreihe bei, das auf der Innenseite des Umschlages den späteren Lieferungen beigegeben ist. Soweit die in der Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek vorhandenen Exemplare erkennen lassen, wurde dieses Verzeichnis erst angefertigt, als schon 40 Lieferungen erschienen waren. Dieses findet sich bei den Lieferungen 41—43. In der Folge wurde es durch Anfügung des Inhaltes von Lieferung 41 und 42 ergänzt, und in dieser Form ist es in den Lieferungen von 44 an zu finden, auch noch in Lieferung 50. Über Nr. 42 wurde also dieses Verzeichnis anscheinend nicht ergänzt. Das bis Nr. 42 erweiterte Verzeichnis hat nun zwei Fassungen: in der ersten ist das *Lied eines Kriegers* sowohl unter Lieferung 35 als auch unter Lieferung 41 angeführt, in der zweiten Fassung ist eine Korrektur der Platte vorgenommen —

[1] Diese Datierung gibt G. Kinsky in seinem ausgezeichneten Schubert-Katalog des Antiquariats Lengfeld (Köln 1930).

diese Verzeichnisse sind nämlich lithographiert und nicht gesetzt —, es wird bei der 41. Lieferung statt *Lied eines Kriegers* eingefügt: *Licht und Liebe. Ged. v. Collin.* Daß es sich um eine nachträgliche Einfügung handelt, ist deutlich daran erkennbar, daß im Abdruck die Färbung dieser Worte eine dunklere ist, überdies diese Einfügung wegen ihrer größeren Buchstabenzahl enger spatiiert ist.

Es ist nun die Frage zu beantworten, wann diese Änderung vorgenommen wurde, d. h. wann man auf den Doppeldruck des *Lied eines Kriegers* kam. Als spätester Termin muß ein Zeitpunkt zwischen dem Erscheinen der 48. (1848) und der 49. Lieferung (1850) angenommen werden, da die 48. Lieferung noch das unkorrigierte Verzeichnis enthält, die 49. aber — soweit ich feststellen konnte — schon mit dem verbesserten erschien. Das in der Stadtbibliothek vorhandene Fehldruckexemplar der 41. Lieferung enthält das bis zur 42. Lieferung ergänzte Verzeichnis. Es ist also nach der 43. Lieferung erschienen, denn diese zeigt noch das alte, bis Nr. 40 reichende Verzeichnis. Da aber nicht anzunehmen ist, daß die 41. Lieferung von vornherein mit einem „moderneren" Verzeichnis erschienen wäre, als dann später die 43., muß man annehmen, daß das erwähnte Fehldruckexemplar schon einen Nachdruck darstellt, die erste Auflage der 41. Lieferung abgesetzt war. Es muß daher seit dem Erscheinen dieser Lieferung (1848) immerhin einige Zeit verflossen sein, ehe man den Fehldruck bemerkte. Genauer läßt sich der Termin des Neudrucks der 41. Lieferung mit dem geänderten Inhalt wohl kaum bestimmen.

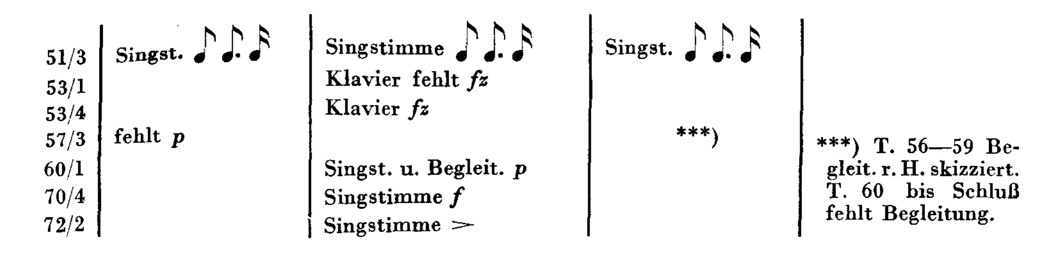
Das zur Zeit der Herausgabe der Gesamtausgabe verschollene Autograph des Liedes ist anscheinend inzwischen wieder zum Vorschein gekommen. Wie mir Prof. O. E. Deutsch freundlich mitteilte, ist im Sommer 1930 bei Sotheby & Co. in London ein Autograph von Schuberts *Lied eines Kriegers* verkauft worden. Auf eine diesbezügliche Anfrage bestätigte mir dies die erwähnte Firma, sie konnte mir aber den Namen des Erwerbers nicht mitteilen, da dieser auf Geheimhaltung seines Namens bestand. Kurze Zeit darauf kam nun am 24. XI. 1930 bei A. Stargardt in Berlin abermals ein Autograph von Schuberts *Lied eines Kriegers* zur Versteigerung, das laut Angabe des Katalogs ehemals im Besitze Petters gewesen war. Dem Auktionskatalog war auf der zweiten Umschlagseite eine Reproduktion der ersten Seite des Autographs beigegeben. Die Datierung „31. Dec. 1824" sowie die Notierung der Singstimme im Baßschlüssel rechtfertigen wohl die Annahme, daß hier das seinerzeit verschollene, von Nottebohm erwähnte Autograph vorlag. Überdies liegt die Vermutung nahe, daß es sich um dasselbe Manuskript handelte, das bei Sotheby verkauft worden war; zumindest war die Seitenzahl ($6^1/_2$ Seiten) die gleiche. Eine Sicherheit über diesen Punkt war nicht zu erlangen, da Stargardt auf eine Anfrage, ob es sich um das einstige Londoner Manuskript handle, überhaupt nicht antwortete, geschweige denn dem gleichzeitigen Ersuchen um Bekanntgabe der Schlußtakte (diese sind nämlich in den beiden oben erwähnten Druckausgaben verschieden) stattgab. Herr Univ.-Prof. Dr. F. Blume in Berlin, dem hiermit auch an dieser Stelle für seine Mühewaltung herzlichst gedankt sei, hatte die große Liebenswürdigkeit, anläßlich der Besichtigung der Versteigerungsobjekte bei Stargardt für mich eine Revision der Handschrift vorzunehmen. Einige dadurch noch nicht geklärte Fragen beantwortete mir in zuvorkommendster Weise

der jetzige Besitzer der Handschrift, Mister W. Westley Manning. Auch ihm möchte ich hier meinen ergebensten Dank sagen.

Die Handschrift ist durchweg autograph bis auf die Tempoangabe *All⁰ maestoso* und die den Notenzeilen am Anfang vorangesetzten Bezeichnungen *Singstimme* und *Pianoforte.* Die Überschrift lautete zuerst *Reiterlied*, das Wort wurde dann durchstrichen und durch den Titel *Lied eines Kriegers* ersetzt. Die Handschrift ist insoweit unvollständig, als von Takt 46 (ohne Auftakt gerechnet) an die Begleitung fehlt; lediglich vom Auftakt zu T. 56 bis T. 59 ist sie wieder in der rechten Hand notiert; von da an fehlt sie wieder völlig bis zum Schluß. Es liegt also eine typische Entwurfhandschrift Schuberts vor. Wiederholt begegnen wir in solchen der Erscheinung, daß die Begleitung nicht bis zu Ende notiert ist, und zwar nicht nur deshalb, weil sie etwa mit einem schon notierten Teil, z. B. der ersten Strophe, gleichlautend ist, sondern manchmal erweckt es geradezu den Anschein, als hätte die Feder dem Gedankenflug des Künstlers nicht zu folgen vermocht. Es wird anfangs vollständig notiert, dann fällt die Begleitung weg, sie wird nur mehr angedeutet, wenn die Singstimme pausiert, endlich kann dann auch noch — wie in der in der Wiener Stadtbibliothek befindlichen Skizze zur *Taubenpost* — der Text der Singstimme weggelassen sein. Im vorliegenden Falle ist die Begleitung ab T. 46 wohl weggelassen, weil die strophische Komposition ihre Notierung entbehrlich machte; lediglich das Zwischenspiel ist wieder notiert und auch dieses nur skizzenhaft in der rechten Hand. Allerdings fehlt auch die Notierung der Begleitung zu dem von der ersten Strophe abweichenden Schluß T. 74ff.
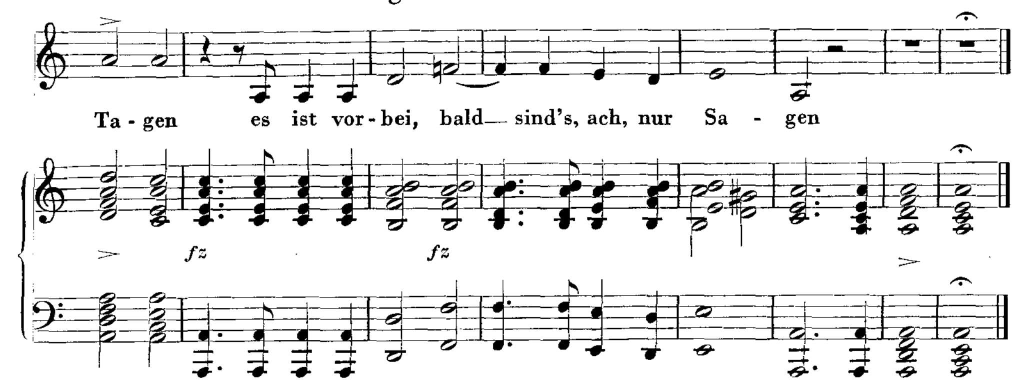
Die Überprüfung der Vorlagen ergibt folgende Abweichungen von der Gesamtausgabe:

	Lieferung 35	Lieferung 41	Autograph	Anmerkung
Tempo		*Allegro maestoso*	*Allegro maestoso* *)	*) von fremder Hand.
T. 5/3		fehlt *p* in der Begleitung		
7/4		*d* ♮		
10/1		fehlt *fz* in der Begleitung		
13/3			*fz* in Begleitung	
13/4		Klavier *fz*		
14/3		Baß *e* ♮		
19/4		Singstimme u. Klavier *p*		
20/2		Singstimme *h–a–g*		
26/3		Singstimme >		
29/4	Singstimme ∾		Singstimme ∾	
30		Singstimme *f*		
32/1		Singstimme >		
34/1		Singstimme >		
36/1		Klavier *fz*		
40/3	*ff*	*f*	*f*	
43/3	fehlt *fz*		fehlt *fz*	
44	r. H. unpunktiert	r. H. unpunktiert	r. H. unpunktiert	
45/3		fehlt *p*		
45/3	Singst. ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯	Singstimme ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯	Singst. ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯	
47/4		*d* ♮	**)	**) T. 46—55 fehlt Begleitung.
49/3	Singst. ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯	Singstimme ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯	Singst. ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯	
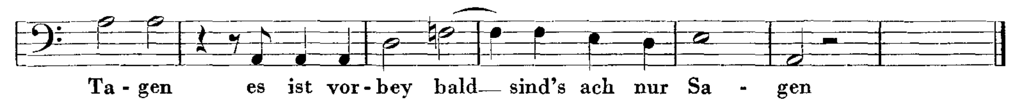


51/3	Singst. 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯	Singstimme 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯	Singst. 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯	
53/1		Klavier fehlt *fz*		
53/4		Klavier *fz*		
57/3	fehlt *p*		***)	***) T. 56—59 Begleit. r. H. skizziert. T. 60 bis Schluß fehlt Begleitung.
60/1		Singst. u. Begleit. *p*		
70/4		Singstimme *f*		
72/2		Singstimme >		

T. 74 ff. lauten in Lieferung 41:
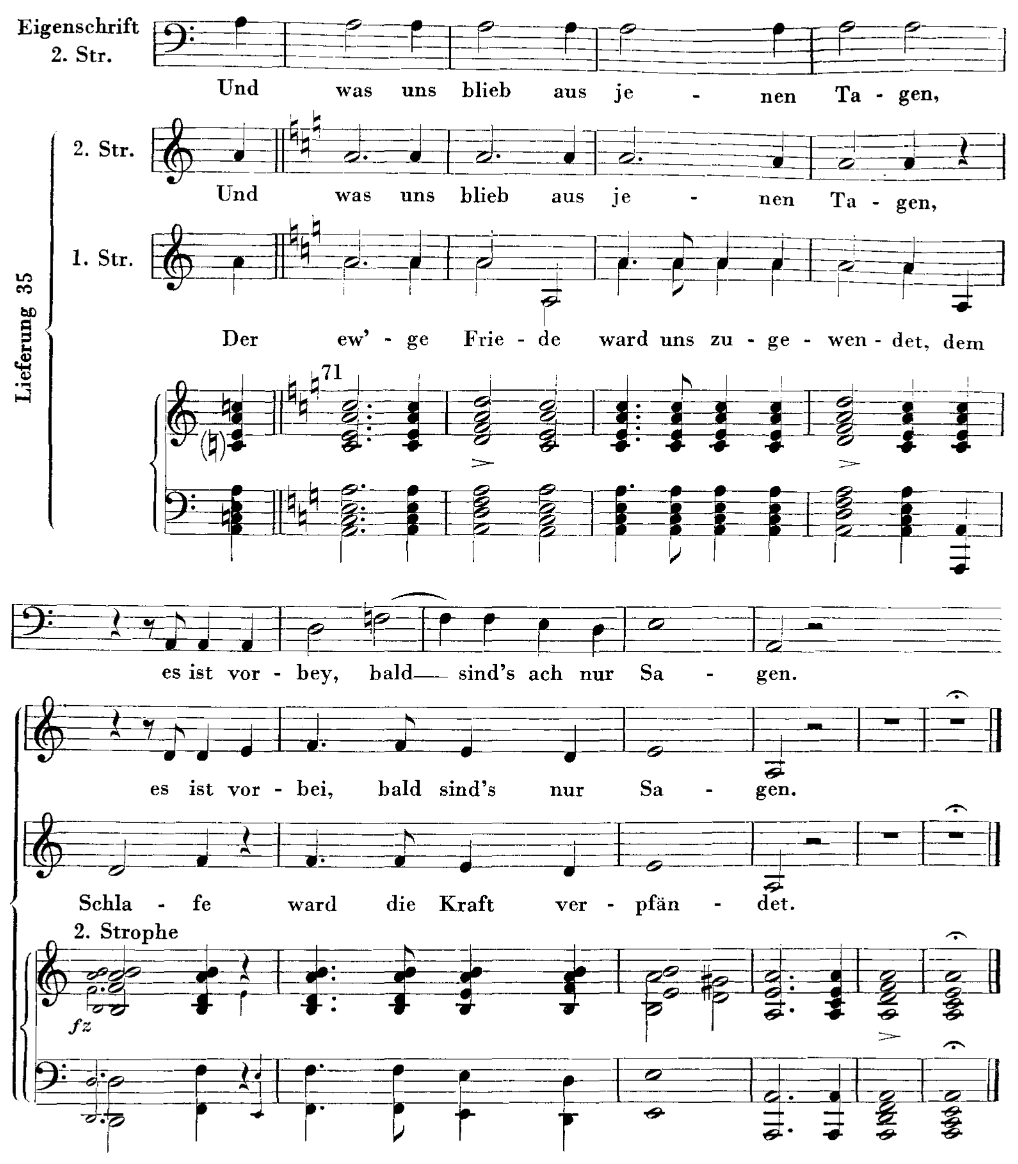


in der Eigenschrift:



Diese Gegenüberstellung läßt deutlich das Zusammengehören von Eigenschrift und Lieferung 35 erkennen[1]. Lieferung 41 weicht fast in gleicher Weise von Lieferung 35 wie vom Autograph ab. Aber auch zwischen Lieferung 41 und dem Autograph bestehen unverkennbare Beziehungen, wie unter anderem die Tempobezeichnung und der Schluß dartun. Da für das Vorhandensein anderer Eigenschriften des Liedes kein Anhaltspunkt vorliegt, muß man versuchen, beide Ausgaben aus der erhaltenen (unvollständigen) Eigenschrift zu erklären. Diabelli scheint im Verlaufe der Herausgabe der „nachgelassenen Dichtungen“ auf diese, ihm wohl aus dem Nachlaß Schuberts zugekommene Eigenschrift gestoßen zu sein und die Herausgabe trotz der Unvollständigkeit beschlossen zu haben. Er fertigte eine Abschrift an, die als Stichvorlage dienen mußte, und versuchte in dieser, die Komposition zu ergänzen. Über den fehlenden Schluß half er sich vorerst dadurch hinweg, daß er ihn dem Abschluß der ersten Strophe anglich. Die Übernahme der Begleitung läßt dies deutlich erkennen:

[1] Einer freundlichen Mitteilung Rudolf Steglichs, für die ihm bestens gedankt sei, entnehme ich, daß die Wolfenbüttler Holle-Ausgabe von „Franz Schuberts sämtlichen Kompositionen“ in dem auf der Titelseite jedes Heftes gedruckten Verzeichnis aller Hefte das *Lied eines Kriegers* zweimal nennt, einmal in Heft 93 an zweiter Stelle, dann in Heft 96 an erster; dort ist es aber durch *Licht und Liebe* ersetzt. Der Doppelstich ist also hier vermieden, ohne aber das Verzeichnis zu korrigieren. Der Druck stimmt mit Lieferung 35 überein.



Trotz der verschiedenen Deklamation übernimmt Diabelli in T. 73 den Begleitungsrhythmus der ersten Strophe, T. 75 behält er wohl in der Singstimme den Rhythmus der Eigenschrift, ändert sie aber melodisch in Anlehnung an die erste Strophe; zur Änderung der Begleitung in diesem Takte wurde er durch die von Schubert anders gesetzte Zäsur veranlaßt. Der folgende Takt (76) ist wieder in der Weise rhythmisch ganz der ersten Strophe angeglichen. Die Angleichung der zweiten Strophe an die erste geht aber noch weiter. Wie die mir von Mr. Manning freundlichst übersendete Bause der mit T. 69 beginnenden Schlußseite der Eigenschrift dartut, war der Rhythmus der Singstimme in T. 70 der Eigenschrift ♩. ♪ ♪. ♬ ♪ ♪. Diabelli gleicht ihn wieder an den der ersten Strophe an. Als Tempobezeichnung — sie fehlte in der Eigenschrift — wurde *Lebhaft* gewählt.

Vielleicht gerade dadurch, daß nicht die Eigenschrift Schuberts, sondern eine Abschrift als Stichvorlage diente, bemerkte Diabelli, als ihm nach einiger Zeit die Eigenschrift wieder in die Hand kam, nicht, daß das Lied schon erschienen war, und gab es in Lieferung 41 wieder heraus. Abermals wurde als Stichvorlage eine Abschrift hergestellt, diesmal wählte Diabelli aber einen anderen Weg der Ergänzung; es wurde die in der Eigenschrift vollständig notierte Singstimme beibehalten und die fehlende Begleitung ergänzt. Deutlich ist erkennbar, daß die Begleitung des Schlusses der ersten Strophe dem neuen Schlusse angepaßt wurde. An Stelle von T. 74 tritt eine Wiederholung der Takte 72/73, da der neue Schluß um einen Takt gedehnt ist, in T. 75 wird die Pause getilgt. Als Tempobezeichnung wird diesmal *Allegro maestoso* gewählt und auch in die Eigenschrift eingetragen; überdies erfährt das Lied diesmal — wie die Übersicht zeigt — eine ausgiebige „Redaktion“.
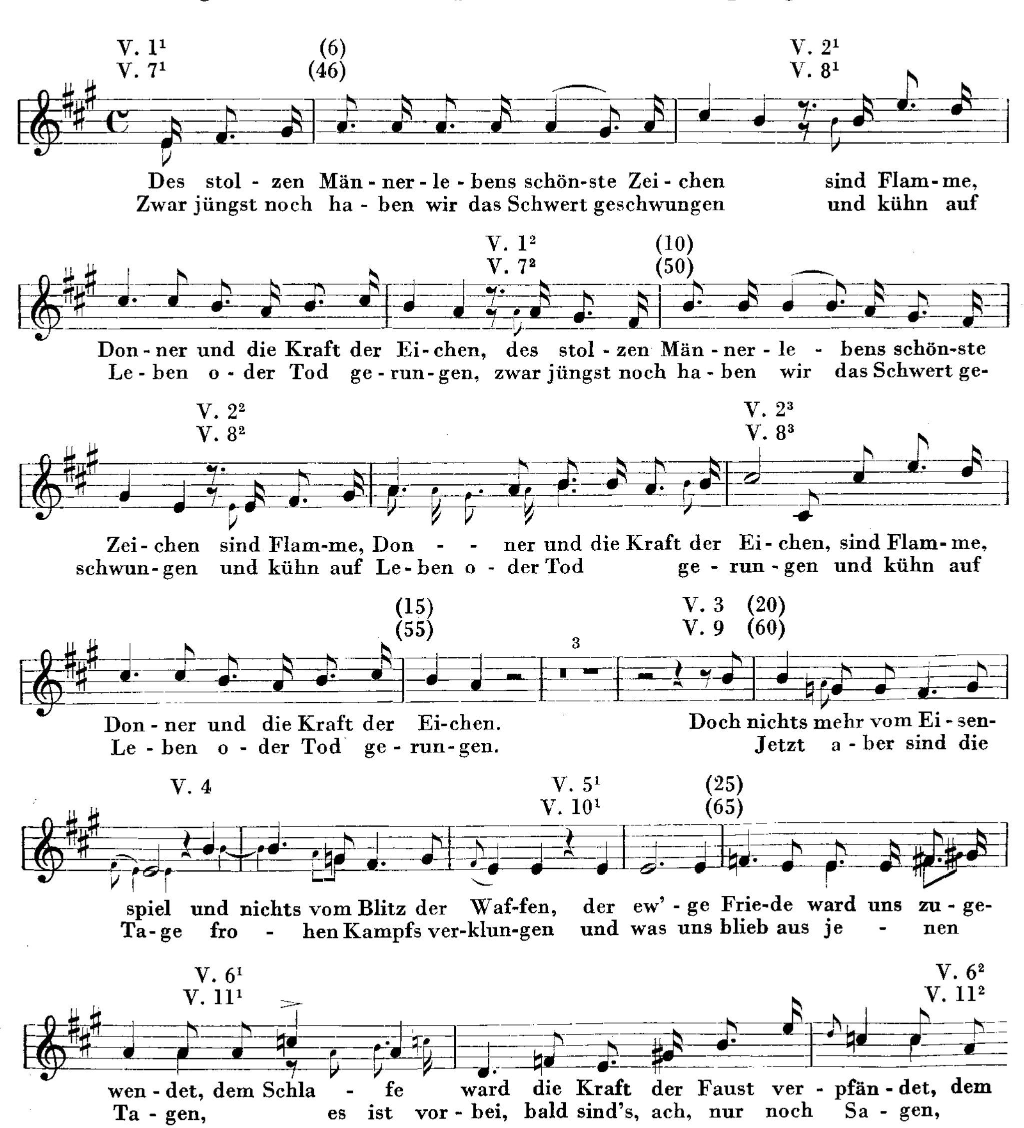
Sucht man nun den Kern der Verschiedenheit der beiden Strophenschlüsse bei Schubert zu erfassen, so führt dies notwendig zur Betrachtung der Deklamation, die gerade in diesem Lied einen kennzeichnenden Blick in Schuberts musikalisch-deklamatorische Gestaltungsart werfen läßt. Das Gedicht, dessen Verfasser nicht bekannt ist, zeigt unregelmäßigen Versbau; die zahlreichen Unebenheiten lassen vielleicht auf einen Dilettanten als Dichter schließen. Die Übersicht in metrischer und deklamatorischer Beziehung — ich verdanke sie der Liebenswürdigkeit Univ.-Prof. Dr. E. Castles, dem hierfür ergebenst gedankt sei — gibt folgendes Bild:

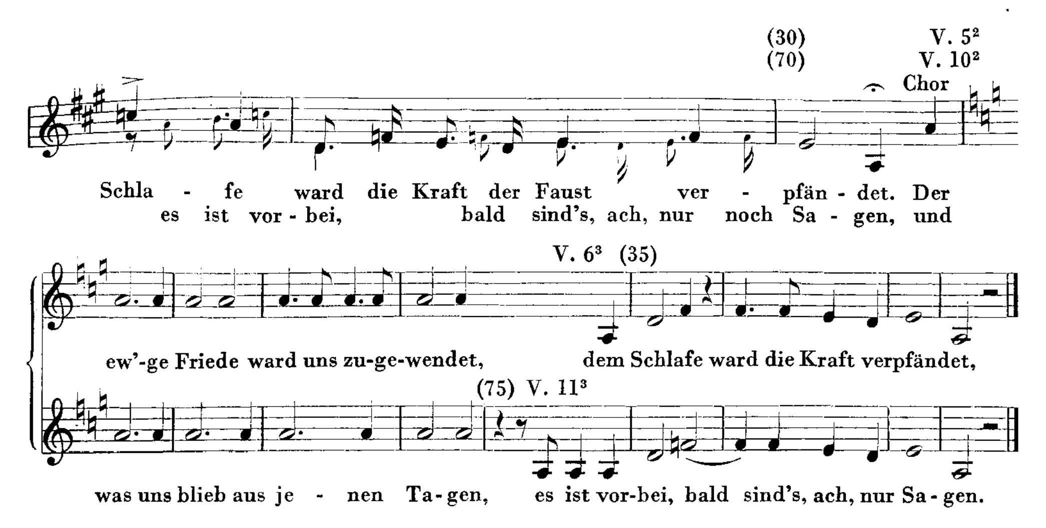
◡ – ◡ ″ ◡ ′ ◡ – ◡ ′ ◡
Des stolzen Männerlebens schönste Zeichen
◡ ″ ◡ ″ ◡ – ◡ ″ ◡ ′ ◡
Sind Flamme, Donner und die Kraft der Eichen.
◡̀ ′ ◡ ◡ ″ ◡ ′
Doch nichts mehr vom Eisenspiel
◡ ′ ◡ ′ ◡ ″ ◡
Und nichts vom Blitz der Waffen.
◡ ′ ◡ ″ ◡ – ◡ ″ ◡ ′ ◡
Der ewge Friede ward uns zugewendet,
◡ ″ ◡ – ◡ ′ ◡ ″ ◡ ′ ◡
Dem Schlafe ward die Kraft der Faust verpfändet.
◡ ″ ◡ – ◡ – ◡ ″ ◡ ′ ◡
Zwar jüngst noch haben wir das Schwert geschwungen
◡ ″ ◡ ′ ◡ – ◡ ′ ◡ ″ ◡
Und kühn auf Leben oder Tod gerungen,
◡̀ – ◡ – ◡ ′ ◡ – ◡ ″ ◡ ″ ◡
Jetzt aber sind die Tage frohen Kampfs verklungen
◡ – ◡ ″ ◡ – ◡ ′ ◡
Und was uns blieb aus jenen Tagen
◡ – ◡ ″ ◡̀ – ◡̀ – ◡ ″ ◡
Es ist vorbei, bald sind's, ach, nur noch Sagen.

Es herrschen zweifellos fünffüßige Jamben. Ebenso der klingende Reim. Aus diesem Schema fallen Vers 3, 4, 9, 10. Nimmt man Schuberts Strophengliederung an, so ergibt sich als zweiter Teil eine fünfzeilige Strophe mit der Reimstellung

a a a b b, wobei der dritte (neunte) Vers um einen Fuß zu lang, der vierte (zehnte) um einen zu kurz ist. Bei der ersten Strophe ist Metrum und Reimstellung in den beiden ersten und beiden letzten Versen gewahrt. An die Stelle des dritten Verses treten zwei Kurzverse, von denen der erste unklare Bildung zeigt. Statt der dreihebigen jambischen Lesung wäre nämlich auch eine vierhebige trochäische möglich, die aber durch Schuberts Vertonung ausgeschaltet wird. Die jambische Lesung zeigt aber wieder als zweiten Fuß einen Anapäst (Auflösung der Senkung).

Da die Eigenschriftfassung des Liedes bisher nicht bekannt war, das *Lied eines Kriegers* überhaupt zu den wenig bekannten Kompositionen Schuberts zählt, sei, um die Betrachtung des Rhythmus der Vertonung zu erleichtern, die Singstimme der Eigenschrift wiedergegeben. Bis zum völlig abweichenden Chorabschluß sind die Abweichungen der zweiten Strophe durch kleinere Typen gekennzeichnet.





Eine Übersicht über die rhythmische Behandlung bei Schubert ergibt unter Berücksichtigung der (durch Koeffizienten bei der Verziffer angedeuteten) Verswiederholungen:

V. 1^1:

V. 2^1:

V. 1^2:

V. 2^2:

V. 2^3:

V. 3:

V. 4:

V. 7^1:

V. 8^1:

V. 7^2:

V. 8^2:

V. 8^3:

V. 9:

V. 5^1:

V. 6^1:

V. 6^2:

V. 5^2:

V. 6^3:

V. 10^1:

V. 11^1:

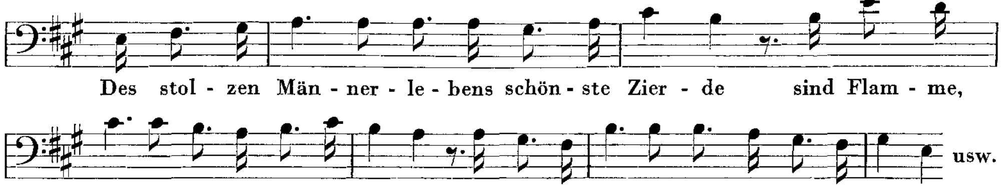
V. 11^2:

V. 10^2:

V. 11^3:

Schubert nimmt in der Regel am Anfang der Verse steigende Dipodien an, so daß nach einem dreisilbigen Auftakt der erste Hauptakzent auf die zweite Hebung fällt. Dies bedingt aber, daß im zweitaktigen Schema nicht nur die Schlußhebung mit der darauffolgenden Senkung, sondern noch ein zweites Silbenpaar zu dehnen ist. Die Übersicht zeigt, daß nicht nur je nach den Versen diese zweite Dehnung an verschiedener Stelle erfolgt, sondern daß auch mehrfach der gleiche Vers bei seiner Wiederholung verschieden deklamiert wird. Es liegt daher nahe, auch in diesem Lied ein Beispiel für die oft berufene „schlechte Deklamation" Schuberts zu erblicken. Es ist klar, daß von einer derart peinlich genauen, sinngemäßen und sprachlich richtigen Deklamation wie etwa bei Hugo Wolf bei Schubert nicht gesprochen werden kann. Die geschlossene musikalische Melodik äußert bei ihm noch zu starke Wirkung — man vergleiche daraufhin aber auch Johannes Brahms mit Hugo Wolf —, aber wie ich schon in einem anderen Falle, an Schuberts *Liebeslauschen* (G. A. XX, 381) zeigen konnte[1], ist es durchaus irrig, bei Schubert über Deklamationen, die auf den ersten Blick „falsch erscheinen", kurzerhand aburteilend hinwegzugehen. Die genaue Untersuchung zeigt vielfach, daß es nicht einfache Schablone, bloße Rücksichtnahme auf die Musik ist, in der sie ihren Grund haben. Gerade das *Lied eines Kriegers* ist in dieser Hinsicht aufschlußreich.

Im ersten Vers ist die Dehnung auf der vierten Hebung angebracht. Daß es sich um ein bewußtes, absichtliches Vorgehen handelt, zeigt die Eigenschrift. Sie läßt deutlich erkennen, daß Schubert den Anfang der Singstimme zuerst folgendermaßen notierte:



Über „und die Kraft der" lauteten die Töne vielleicht zuerst *h-d-cis-h* oder *h-d-h-cis*; deutlich erkennbar ist nur *d* statt des endgültigen *a*. Schubert ändert diese Deklamation des ersten Verses dadurch in die Endfassung, daß er im ersten Takt des Beispiels (ohne Auftakt gezählt) vor *gis* eine Viertel *a* einfügt, diese zum *gis* bindet und die beiden ersten Noten des Taktes durch nachträgliche Anfügung der Achtel- bzw. Sechzehntelfahne auf die Hälfte verkürzt. Dasselbe geschieht im 5. Takt des Beispiels durch Einfügung der Viertel *h* und deren Bindung mit der nachfolgenden punktierten Achtel *h*. Das Wort „Zierde" wird im Text durchstrichen und darüber „Zeichen" gesetzt. Diese Korrekturen müssen gleich bei der Niederschrift vorgenommen worden sein; denn bei der unmittelbar folgenden Wiederholung des ersten Verses wird sogleich „Zeichen" geschrieben. Diese rhythmischen Korrekturen zeigen, daß Schubert auf richtige Deklamation bedacht war, soweit sie mit der musikalischen Formung, die noch immer in gewissem Maße bestimmend ist, vereint werden kann. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß

[1] Der ursprüngliche Text von Schuberts *Liebeslauschen*, Festschr. f. Joh. Biehle, Leipzig 1930.

die zuerst notierte Deklamation schlecht wäre. Der sprachliche Rhythmus des Wortes „Männerleben“ ist so prägnant, daß man geradezu versucht wäre, in diesem Worte die unmittelbare Wurzel für die rhythmische Gestaltung des Liedes, besonders des Anfangsmotivs zu erblicken. Jedenfalls erschien Schubert die Art der Deklamation, die einerseits die spitze Silbe „Männerlebens“ dehnt, andererseits den Nebenakzent „lebens“ auf das relativ schwere 3. Viertel des Taktes bringt, unmöglich, wenngleich sich dieser Rhythmus aus dem Einleitungsmotiv ergab. Die Änderung war also zweifellos eine deklamatorische Verbesserung, überdies erscheint dadurch der marschartige punktierte Rhythmus in der Oberstimme (Singstimme und Klavier zusammengenommen) den ganzen Takt hindurch fortgeführt. Bei der Wiederholung des ersten Verses ist nun die dritte Hebung („Lebens“) gedehnt, auch wieder als Korrektur, also wohl überlegt. Dies scheint dem oben dargebotenen Gedankengang zu widersprechen, ist aber dennoch wohl begründet. Auch hier empfand Schubert die Dehnung der 2. Hebung als schlecht, es blieb ihm also die Wahl, die 3. oder die 4. Hebung zu dehnen. Er wählte mit Recht nicht den gleichen Ausweg wie oben; denn in diesem Fall wäre über der Silbe „schön(ste)“ der scharfe rhythmische Abstieg *h-a-gis* zu stehen gekommen, eine deklamatorische Unmöglichkeit, da der scharfe Rhythmus syllabische Deklamation verlangt. Nun könnte man meinen, Schubert hätte aus diesem Grund die melodische Linie hier ändern sollen. Aber auch diese ist musikalisch begründet. Die vollständige Komposition der beiden ersten Verse bildet eine 10-taktige Periode, angesichts der Zweitaktigkeit der Glieder liegt also eine Abweichung vom 8-taktigen Normalschema vor. Über das Wesen dieser Periode gibt die Harmonik Auskunft. Zählt

T D TD T ĐD D TD PVD TD T

man die Periodentakte durch, so ergibt sich 1—2, 3—4, 5—6, 7—8, 9—10. Mit dem 5. Periodentakt setzt also ein dominantischer Zwischensatz ein, der über die Dominante zur Parallelendominante führt. Im Normalschema würde nun eine 4-taktige, dem Vordersatz entsprechende Bildung die Periode zum Abschluß bringen. Takt 7/8 der Periode erfüllen aber eine doppelte Funktion. Sie sind einerseits durch ihre Harmonik Endglied des Zwischensatzes, andererseits durch das Zurückgreifen auf den Anfang des Vordersatzes auch wieder Anfangsglied des Nachsatzes. Es liegt also metrische Verschränkung vor. Die melodische Führung der Singstimme in den Takten 5/6 der Periode ist nun durch die Stellung als Mittelsatz bedingt. Die Bewegungslinien werden umgekehrt. Der Auftakt steigt ab und die folgenden Takte zeigen im Gegensatz zum Vordersatz den Abstieg als melodischen Inhalt. Aus der Gegensatzstellung zum Vordersatz ergibt sich die anfängliche rhythmische Parallelität, aus der sich — wie oben erwähnt — die Dehnung der 3. Hebung ergab. Die verschiedenartige Deklamation des 1. Verses bei seinem mehrmaligen Vortrag ist demnach durchaus begründet und logisch richtig.

Vers 2 wird jedesmal mit Dehnung der 2. Hebung vorgetragen; die Gründe, die bei Vers 1 zur Änderung des ursprünglichen Entwurfes führten, sind hier nicht vorhanden. Allerdings hätte, da hier die Anfangsdipodie des Verses nicht steigend ist, z. B. Hugo Wolf sicherlich nur einen Achtelauftakt gesetzt und das Wort „Flamme“ auf den schweren Taktteil gestellt. Aber bei Schubert wirkt das musi-

kalisch metrische Moment, das den dreisilbigen Auftakt verlangt, zu stark, um eine derartige Änderung als notwendig erscheinen zu lassen, um so mehr, als die 2. Hebung der ersten an Gewicht nicht nachsteht, sondern ihr gleichgeordnet ist.

Höchst beachtenswert ist, wie Schubert das Problem der aus dem Versmaß des Gedichtes herausfallenden beiden folgenden Verse löst. Bisher war unter Berücksichtigung der schon erwähnten notwendigen Dehnungen die Achtelnote das Silbenmaß, die Viertelnote das Fußmaß. Äußerlich betrachtet ändert sich dies nun, der Halbnotenwert wird zum Fußmaß. Während aber bisher Zählzeit und Fußmaß übereinstimmten, ist dies nun nicht mehr der Fall. Die gleichmäßig fortlaufende Begleitung bewirkt die Beibehaltung der Zählzeit, so daß nunmehr der Versfuß zwei Zählzeiten umfaßt; dadurch erscheint der Vortrag der beiden folgenden Verse verlangsamt, nicht aber — wie es bei Zählzeitwechsel der Fall wäre — das Zeitmaß der Komposition, also die musikalische Bewegung. Durch diese Verlangsamung des Vortrags wird jeder dieser beiden Kurzverse den sonstigen (Lang-)Versen gleichwertig. Die Lösung, die Schubert findet, ist kennzeichnend für sein ausgeprägtes deklamatorisches Empfinden. Nimmt man den 3. Vers nun als trochäisch oder als jambisch, in der Deklamation erhält das Wort „mehr“ einen deutlich erkennbaren (Neben-)Akzent. Diesem Moment trägt Schubert in feiner Weise Rechnung: vor allem hält Schubert am jambischen Versmaß fest und behandelt „doch“ als Auftakt; die erwähnte Verlangsamung des Vortrags kommt dem Hörer aber erst im weiteren Verlauf zum Bewußtsein. Beim ersten Anhören muß er zunächst „nichts“ als gedehnte Hebung und „mehr“ als 2. Hebung empfinden; erst durch das Folgende wird der Charakter von „mehr“ als Senkung, d. h. der Halbenabstand der Senkungen klar. Wieder ganz aus dem Inhaltlich-Deklamatorischen heraus gestaltet Schubert den nächsten Vers. Die inhaltlich textbedingte Beruhigung, die schon durch den langsameren Vortrag der vorangehenden Verse zum Ausdruck gelangt war, erreicht hier ihren Höhepunkt. Der bisherige Rhythmus der Fünfheber ♪♪♩. ♪| ♩.|♪♪♩. ♪♩. ♪| ♩ ♩ 𝄾. wird wieder aus inhaltlichen und deklamatorischen Gründen derart abgeändert, daß geradezu das metrische Gewicht verschoben erscheint. In dem Verse „der ew’ge Friede ward uns zugewendet“ kann von einer fallenden Dipodie am Anfang wohl kaum gesprochen werden, ebensowenig aber von einer steigenden; durch den Wortinhalt erhält die 1. Hebung derartiges Gewicht, daß sie keineswegs — wie in den früheren Versen — musikalisch als Auftakt zur zweiten behandelt werden könnte. Aber auch die 2. Hebung darf keinesfalls hinter der ersten im Gewicht zurückstehen, sie muß sie sogar an Intensität übertreffen. Auch dieser Vortragsforderung entspricht Schubert. Die Dehnung des Wortes „ew’ge“ auf einen ganzen Takt verleiht ihm ein inhaltlich begründetes Gewicht, der Einsatz von „Friede“ auf den neuerlichen schweren Taktteil erhält durch die Harmonik stärkere Intensität. Die Deklamation scheint sich hier noch weiter zu verlangsamen. Als Schema ergäbe sich bei einsilbigem Auftakt und Dehnung der beiden ersten Füße ♩|𝅗𝅥 𝅗𝅥|𝅗𝅥 𝅗𝅥|♩ ♩ ♩ ♩|𝅗𝅥 ♩ bzw. bei agogischer Dehnung ♩|𝅗𝅥. ♩|𝅗𝅥. ♩|♩. ♪♩. ♪|𝅗𝅥 ♩.
Schubert kehrt aber bei „Friede“ zur ursprünglichen Achteldeklamation zurück

(mit Dehnung der 2. Hebung). Das Vorherige erhält dadurch nachträglich etwas vom Charakter eines gedehnten Auftaktes.

Im nächsten Vers greift Schubert auf das ursprüngliche Schema zurück, empfindet aber völlig zutreffend die schematische Deklamation 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥 usw. hier als falsch, da keine steigende Dispodie vorliegt, sondern auf „Schlaf" der Akzent ruht. Er versucht diese „falsche Deklamation" dadurch zu beseitigen, daß er den Auftakt dehnt und überdies den Akzent durch ein *Fp* hervorhebt; dieser Akzent „gegen den Takt" läßt den deklamatorischen Akzent auf dem 3. Viertel stärker werden als den metrischen des 1. Viertels des folgenden Taktes. Bei der Wiederholung des Verses leitet Schubert meisterhaft zur verlangsamten Deklamation der Chorantwort über: es wird nicht mehr wie bei Vers 6^1 die 2., sondern die vorletzte Hebung gedehnt, bezeichnenderweise ohne Punktierung, so daß die Senkung den vollen Viertelwert erhält. Darauffolgend wird die Schlußhebung noch mehr gedehnt, so daß schon zur Vierteldeklamation übergegangen erscheint, in der sich die Chorantwort bei einsilbigem Auftakt und Dehnung der beiden ersten Hebungen bewegt. Wichtig ist ferner, daß Schubert den letzten Vers in der Chorantwort um zwei Silben kürzt, um dadurch für die Schlußhebung eine Ganznote und damit einen entsprechend gewichtigen Schluß zu erhalten.

Die zweite Strophe wird vorerst völlig gleich gebildet, es herrscht also das strophische Prinzip vor, auch wenn dadurch mangelhafte Deklamation entsteht. Einige Abweichungen zeigen aber, daß Schubert der Deklamation doch mehr Augenmerk schenkte, als gewöhnlich angenommen wird. Die erste Abweichung zeigt Vers 8^2. Es ist außer Zweifel, daß die Dehnung von „Leben" nicht gut ist, da der Akzent bei „Leben oder Tod" auf dem letzten Wort liegt. In Vers 8^2 ist die entsprechende rhythmische Änderung im Gegensatz zu Vers 8^1 möglich, ohne die melodische Strebung zu unterbrechen, und Schubert nimmt sie auch sogleich vor. Der folgende Sechsheber (Vers 9) wird — entsprechend der Vertonung von Vers 3/4 — in zwei Dreiheber zerlegt, doch folgt Schubert hier wieder nicht dem Metrum, sondern der richtigen Deklamation, indem er die ersten drei Silben daktylisch vertont; um aber die zwischen Vers 3 und 4 berechtigte Zäsur hier sinngerecht abzuschwächen — eigentlich wäre sie ganz zu tilgen —, wird der schwere Einsatz der 4. Hebung (Übernahme der Bildung in Vers 4) vorausgenommen. Die Änderung im nächsten Vers (Vers 10) ergibt sich aus der geringeren Hebigkeit dieses Verses gegenüber Vers 5. Deutlich zeigen wieder Vers 11^1 und 11^2 Schuberts Rücksichtnahme auf die Deklamation. Die oben erwähnten, für die Gestaltung von Vers 6 maßgebend gewesenen Momente fallen hier weg, die Deklamation verlangt hier dreisilbigen Auftakt. Auch daß Vers 11^2 in der Rhythmik von Vers 11^1 verharrt und nicht die Änderung von Vers 6^2 übernimmt, hat seinen Grund in der deklamatorischen Unmöglichkeit.

Sieht man trotz der Herrschaft des metrisch-musikalischen Schemas und der strophischen Komposition die richtige Deklamation im *Lied eines Kriegers* derart weitgehend berücksichtigt, so erscheint nun auch der geänderte Schluß der zweiten Strophe in anderem Lichte. Die Vertonung von Vers 10^2 im Vergleich zu 5^2 bedarf nach der Betrachtung von 10^1 und 5^1 keiner Erläuterung. Höchst bedeutsam ist aber die Veränderung, die 11^3 gegenüber 6^3 zeigt. In 5^2 war die

Halbe als Silbeneinheit erreicht. Die zweite Halbe im Takt ist daher Senkung und leicht. T. 33 ist zwecks Erhaltung des Viertakters rascher deklamiert (nicht umgekehrt die anderen Takte langsamer), das gleiche gilt von T. 36. Beim Worte „Schlafe" (T. 35) ist daher die zweite Takthälfte leicht. Der Schluß der zweiten Strophe bringt nun eigentlich die vier letzten Takte der Singstimme gleich, lediglich T. 34 ist in T. 74/75 auf zwei Takte gedehnt, bedingt durch den notwendigen dreisilbigen Auftakt. Die in diesem Auftakt auftretende Vierteldeklamation bewirkt aber, daß die zweite Hälfte von T. 75 („bald") weit weniger als schwach empfunden wird, sondern als neue Hebung, wie es auch die Deklamation erfordert, um so mehr als Schubert den Vers um eine Silbe kürzt — es fällt das Wort „noch" weg —, um dadurch die Überbindung des Wortes „bald" auf den folgenden starken Taktteil zu gewinnen und so die deklamatorische Akzentqualität des Wortes noch zu betonen. Auch hier zeigt sich also fein empfundene Rücksichtnahme Schuberts auf die Sinnakzente.

Dadurch, daß die Eigenschrift des Liedes wieder zum Vorschein gekommen ist, erscheint sohin die Fassung des Liedes, wie sie bisher bekannt war, als unrichtig, der Fehldruck aus der 41. Lieferung von Schuberts „nachgelassenen Dichtungen" aber — abgesehen von den „redaktionellen" Änderungen — als von Schubert beglaubigt. Die von Diabelli dem Schluß der Eigenschrift dort hinzugefügte Begleitung ist wohl hypothetisch, aber keineswegs ganz ungerechtfertigt; allerdings dürfte in T. 77 der Rhythmus ganz der Singstimme anzugleichen sein.

Durch die Anfügung der einstimmigen Chorantwort erhält das *Lied eines Kriegers* eine Sonderstellung innerhalb der Vokalkompositionen Schuberts. Wohl sind noch drei Fälle bekannt, in denen einem Schubertschen Sololied Chor hinzugefügt wird: *Trinklied* (1816), *Trinklied* (1813, G.A. XVI, 16) und *Zur guten Nacht* (op. 81/3, G.A. XVI, 11). Hiervon sind jene Fälle wohl zu unterscheiden, in denen einem mehrstimmigen Gesang eine Solostimme hinzugefügt ist oder zumindest der mehrstimmige Teil nicht bloßer Annex ist, wie z. B. in der *Nachthelle* (G.A. XVI, 13). Aber auch die erwähnten drei Fälle unterscheiden sich wesentlich vom *Lied eines Kriegers*. Es handelt sich bei ihnen um eine Art Chorantwort, doch ist sie vor allem mehrstimmig gehalten. In *Zur guten Nacht* liegt allerdings Wiederholung der vom Einzelsänger vorgetragenen zweiten Strophenhälfte mit einem Schlußanhang und unbedeutenden textlichen Änderungen im Refrainsinne vor, in den beiden Trinkliedern sind es aber musikalisch wie textlich vom Vorhergehenden verschiedene Choranhänge. Die einstimmige wiederholende Chorantwort ist nur dem *Lied eines Kriegers* eigen.

Auch der Umstand, daß das Lied für eine Baßstimme geschrieben ist, läßt keinen Schluß zu. Baßlieder finden sich bei Schubert zu verschiedensten Zeiten, so besonders in der Jugend (G.A. XX, 7, 8, 9, 12), aber auch z. B. 1817 (G.A. XX, 296, 297, 317, 326, 333), 1821 (G.A. XX, 393), 1822 (G.A. XX, 405), 1823 (G.A. XX, 421) usw. Man kann daher auch nicht ohne weiteres annehmen, daß das Lied etwa für Vogl geschrieben worden sei, wie es bei einigen anderen ziemlich sicher ist. Die einstimmige Verwendung des Männerchors hat es mit dem *Grab* (G.A. XX, 323) gemeinsam, dort fehlt aber die Solostimme.

II.

Die „*Forelle*"

(Eine unbekannte Eigenschrift des Liedes)

Als im Jahre 1884 Max Friedländer das Ergänzungsheft zu seiner im Verlag C. F. Peters erschienenen 6bändigen Ausgabe der Lieder Franz Schuberts herausgab, rechtfertigte er die von ihm vorgenommenen Abweichungen von der 1820 erschienenen Originalausgabe der Forelle durch den Hinweis auf ein damals im Besitze Nicolaus Dumbas befindliches Autograph des Liedes. Das Vorspiel nahm er aus einer späteren Druckausgabe auf, fügte aber hinzu: „Ob das Eingangsritornell von 6 Takten von Schubert selbst herrührt, ist nicht ganz sicher." Die seither erschienene Gesamtausgabe der Werke Schuberts förderte mehrere Eigenschriften und sonstige Vorlagen für die *Forelle* zutage. Da keine dieser Handschriften die einleitenden Takte aufwies, gewann die Meinung an Boden, daß — wie bei einer Reihe anderer Lieder Schuberts — auch in diesem Falle eine unberechtigte Hinzufügung des Verlegers vorliege, um so mehr als sie bisher nur durch die nach dem Tode des Meisters erschienene „neue Ausgabe" überliefert war. Vor einigen Jahren wurde der Wiener Stadtbibliothek eine Eigenschrift der *Forelle* angeboten; die Ankaufsverhandlungen führten damals zu keinem Ergebnis und die Handschrift ist inzwischen wieder verschollen. Mit Erlaubnis der damaligen Besitzer konnte ich aber eine genaue Durchsicht vornehmen. Daraus ergab sich, daß diese Handschrift die Probleme, die die Frage nach der richtigen Fassung des Liedes bisher aufwarf, zu lösen vermag.

An Vorlagen für das Lied sind vorhanden:

A. 1. Eine Abschrift von der Hand Albert Stadlers, eines der Freunde Schuberts. Sie ist in einem Pappband enthalten, der auf dem Titelschildchen die Aufschrift trägt: „Franz Schubert's Gesänge Heft II. Stadler 1817." Es enthält die *Forelle* auf den Seiten 22—25.

A. 2. Eine Abschrift, die sich im Besitze des Hofrats Kerner in Wien befand.

B. Eine Eigenschrift Schuberts, die sich im Besitze von Nicolaus Dumba, Wien, befand und derzeit verschollen ist. Ihr Faksimile erschien in der „Manuskript- und Porträt-Gallerie musikalischer Heroen" des Verlages C. Simon (Berlin). Die Handschrift umfaßt zwei Seiten und trägt die bekannte Widmung an Josef Hüttenbrenner: „Theuerster Freund! Es freut mich außerordentlich, daß Ihnen meine Lieder gefallen. Als einen Beweis meiner innigsten Freundschaft schicke ich Ihnen hier ein anderes, welches ich eben jetzt bei Anselm Hüttenbrenner Nachts um 12 Uhr geschrieben habe. Ich wünschte, daß ich bei einem Glas Punsch nähere Freundschaft mit Ihnen schließen könnte. Vale." Über den Anfang des Liedes breitet sich ein großer Tintenklecks; auf diesen bezieht sich die am unteren Rande der ersten Seite befindliche Bemerkung Schuberts: „Eben, als ich in Eile das Ding bestreuen wollte, nahm ich, etwas schlaftrunken, das Tintenfaß und goß es ganz gemütlich darüber. Welches Unheil!" Am Kopfe findet sich von fremder Hand die Datierung: „geschrieben am 21ten Februar 1818 Nachts um 12 Uhr".

C. Eine Eigenschrift Schuberts, zuerst im Besitz des bekannten Wiener Samm-

lers Aloys Fuchs, dann bei C. Meinert in Dessau, jetzt in der Sammlung Koch in Frankfurt a. M. (freundliche Auskunft von Prof. O. E. Deutsch).

D. 1. Eine Eigenschrift, seinerzeit im Besitz von G. Salvini in Porto. Diese Eigenschrift trägt nach dem Revisionsbericht der Gesamtausgabe von Schuberts Hand die Überschrift: „*Die Forelle. Von Schubart und Schubert*", und von Hüttenbrenners Hand die Notiz: „Diese Originalhandschrift des Autors dem königl. Hannoverschen Hofsänger H. Julius Stiegelli bei seiner Anwesenheit in Grätz verehrt von Anselm Hüttenbrenner, einem Freunde und Mitschüler Schuberts." Diese Handschrift diente wohl als Stichvorlage für den Erstdruck; denn eine weitere Notiz mit unleserlicher Unterschrift lautet: „Ich ersuche, dieses Lied gleich in Arbeit nehmen zu lassen, damit man die Correctur am Mittwoch künftiger Woche erhalte."

2. Der Erstdruck. Beilage zur „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" vom 9. 12. 1820.

3. Die Originalausgabe. Erschienen im Januar 1825 bei Ant. Diabelli & Co. als Nr. 152 der Sammlung „Philomele".

4. Der Sonderdruck dieser Sammlungsausgabe mit eigenem Titelblatt.

E. 1. Die oben erwähnte, bisher unbekannte Handschrift. Sie umfaßt zwei Seiten 14zeiligen Notenpapiers in Querformat. Eine 15. Zeile ist unten mit Tinte hinzugefügt. Die erste Seite trägt oben in der Mitte die Überschrift: „*Die Forelle / Von Schubart*", rechts die bekannte Signierung Schuberts und die Datierung: „*Oct. 1821*". Sie stammt wahrscheinlich aus dem einstigen Besitze des Freiherrn v. Stieber, der 1874 auf Schloß Kröllendorf starb.

2. Die „neue Ausgabe" des Liedes mit der Opuszahl 32, erschienen mit den Plattennummern 3321 und 3322 (Ausgabe für Sopran und Tenor, bzw. Alt und Bariton, letztere in *B*-dur) bei Ant. Diabelli & Comp. im Jahre 1829.

Es mag dem Fernerstehenden merkwürdig erscheinen, daß von diesem Liede nicht weniger als fünf Eigenschriften bekannt sind — denn auch Stadlers Abschrift muß eine verlorene Eigenschrift zugrunde gelegen sein. Bei Schubert ist dies aber keine so auffallende Erscheinung. In der Regel weisen derartige Mehrschriften eines Liedes bei ihm kleinere oder größere Unterschiede auf, die jedoch nicht immer absichtliche Änderungen sind. In manchen Fällen ist dies allerdings sicher der Fall, so z. B. wenn Kosegartens *Abends unter der Linde* (G.A. XX, 100, 101) an zwei aufeinanderfolgenden Tagen von Schubert vertont wird und sich deutlich die jüngere Eigenschrift als entwickeltere Fassung mit wesentlichen kompositionellen Änderungen darstellt. Zwei ganz verschiedene Kompositionen, die sieben Jahre trennen, liegen wieder bei Goethes *Am Flusse* (G.A. XX, 47, 418) vor. Vielleicht erinnerte sich Schubert 1822 gar nicht mehr daran, daß er das Lied schon 1815 vertont hatte. Auch kurz nacheinander können wirklich verschiedene Vertonungen desselben Textes entstehen, wie z. B. bei Schillers *An den Frühling* (G.A. XX, 107, 136) im August und am 6. September 1815. Hier liegt der interessante Fall vor, daß der Künstler später, im Oktober 1817, auf die erste Komposition zurückgreift (G.A. XX, 107b), dabei aber kleine Varianten und am Schluß eine erweiterte Wiederholung anbringt, überdies das Lied von *B* nach *A* transponiert. In diesem Fall liegt eine nach der zweiten Komposition erfolgte neuer-
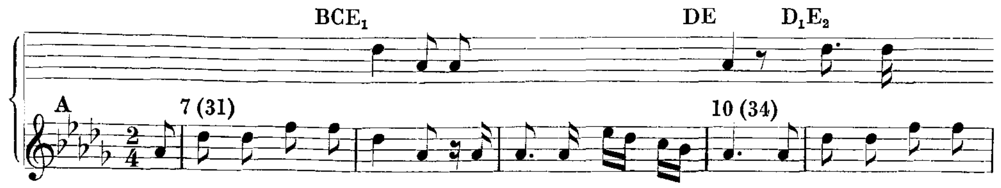
liche Niederschrift der ersten vor, bei der Schubert bewußt Änderungen vornahm. Ob ihm bei dieser Niederschrift das erste Manuskript vorlag, kann nicht sicher entschieden werden. Vielleicht schrieb er das Lied aus dem Gedächtnis über Wunsch irgend jemandes, der es besitzen wollte, neuerlich nieder — darauf scheinen geringfügige Abweichungen in der Begleitung hinzudeuten —, aber während dieser neuerlichen Niederschrift war er auch schon wieder schöpferisch tätig. Drei verschiedene Kompositionen und eine Umarbeitung zeigt Schillers *Des Mädchens Klage* (G.A. XX, 2, 67a, 67b, 194). Nach der Komposition aus frühester Zeit vertont Schubert das Lied noch zweimal, am 15. Mai 1815 und (nach der Datierung von Witteczeks Abschrift) im März 1816. Im April 1826 erschien das Lied als op. 58 Nr. 3 bei Th. Weigl; dieser Veröffentlichung, bei der Schubert wohl mitwirkte, wurde die zweite Komposition zugrunde gelegt. Dabei wurden aber einige wesentliche Änderungen vorgenommen, so z. B. eine bedeutsame Kürzung. Auch das im Druck neu erscheinende Vorspiel ist — vielleicht auf Wunsch des Verlegers — zweifellos von Schubert selbst hinzugefügt. Wiederholt aber können wir beobachten, daß eigenschriftliche Mehrschriften Schuberts sich nur durch unwesentliche Varianten unterscheiden, wie sie bei Niederschriften aus dem Gedächtnis fast unvermeidlich sind.
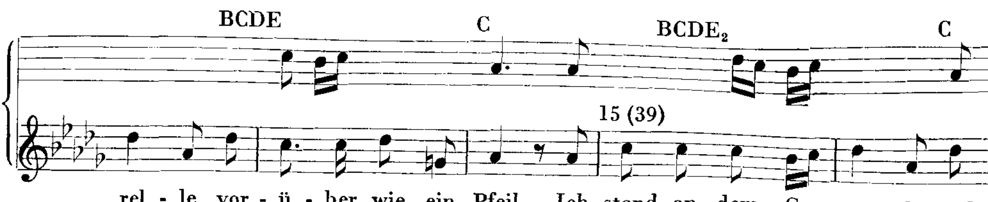
Bei der *Forelle* handelt es sich anscheinend — abgesehen von dem Vorspiel — um solche Varianten innerhalb derselben Komposition. Gerade derartige „unabsichtliche" Verschiedenheiten vermögen aber zur Klarstellung des richtigen Textes viel beizutragen. Sie seien daher kurz angeführt:
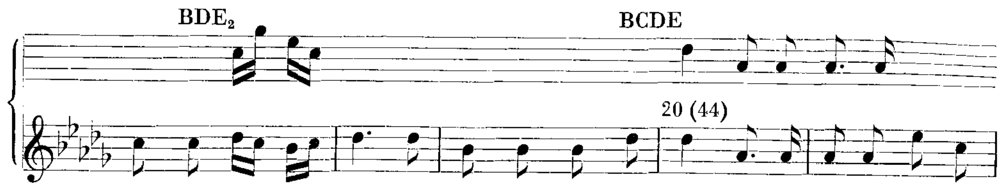
Die Texte von A, B, C, D sind in der Gesamtausgabe der Werke Schuberts in Serie XX, Nr. 327a—d veröffentlicht. Mir liegen derzeit im Original die Vorlagen A_1, B (Faksimile), $D_{2, 3, 4}$, $E_{1, 2}$ vor. Die Unterschiede all dieser Vorlagen gegenüber der bekannten Fassung des Liedes, wie sie bei Friedländer (Schubert-Album, C. F. Peters, Ausgabe für hohe Stimme, 1. Bd., S. 197ff.) vorliegt, sind folgende:

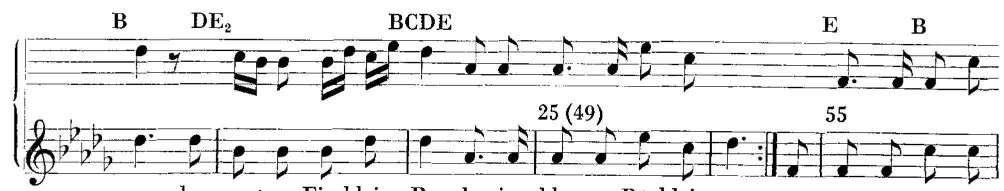
Das Vorspiel, von dem noch weiter unten zu sprechen sein wird, fehlt in allen Vorlagen A bis D. Die Angabe Friedländers, daß es sich im Philomeledruck D_3 finde, ist falsch.
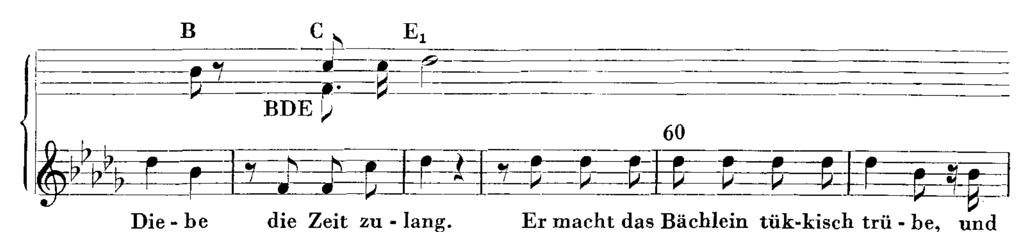
In der Liedweise finden sich eine Reihe von Varianten, die auf den ersten Blick geringfügig erscheinen mögen, aber keineswegs bedeutungslos sind. Der besseren Übersicht wegen sei hier die Weise in der Fassung 1817 (A) wiedergegeben. Die darüber stehenden rhythmischen oder melodischen Varianten geben die Abweichungen der verschiedenen Vorlagen von A an. Die Taktziffern sind der Ausgabe Friedländers angeglichen.
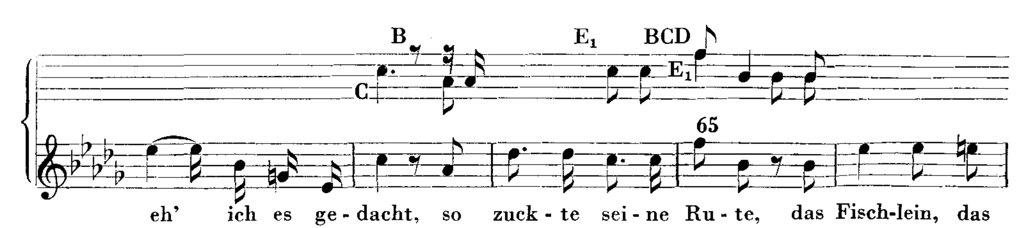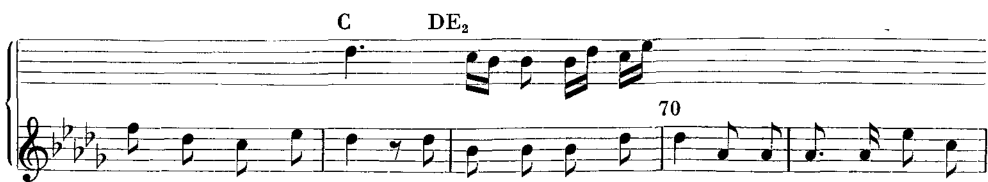



BCDE
C
BCDE2
C
15 (39)
rel - le vor - ü - ber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Ge - sta - de und
Blu - te wie sich das Fisch-lein wand. So lang dem Was - ser Hel - le, so


BDE2
BCDE
20 (44)
sah in sü - ßer Ruh des mun-tern Fisch-leins Ba - de im kla-ren Bäch-lein
dacht' ich[1], nicht ge - bricht, so fängt er die Fo - rel - le mit sei-ner An - gel
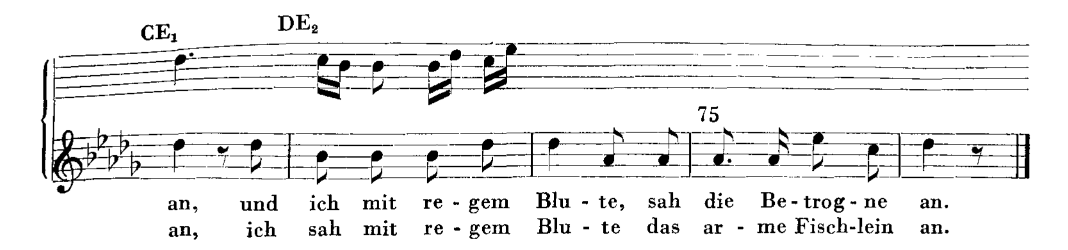

B DE2 BCDE
E B
25 (49)
55
zu, des muntern Fischleins Ba - de im kla - ren Bächlein zu.
nicht, so fängt er die Fo - rel - le mit sei - ner An - gel nicht. Doch endlich ward dem


B
C
E1
BDE
60
Die - be die Zeit zu - lang. Er macht das Bächlein tük-kisch trü - be, und


B
C
E1
BCD
E1
65
eh' ich es ge - dacht, so zuck - te sei - ne Ru - te, das Fisch-lein, das


C
DE2
70
Fisch-lein zap-pelt dran, und ich mit re - gem Blu - te sah die Be - trog - ne
B: ich sah mit re - gem Blu - te das ar - me Fischlein

[1] B: er



Die Fassung A stellt offensichtlich eine „schlichte“ Gestalt der Weise dar. Schon die nächste Eigenschrift aus dem Jahre 1818 (B) bringt eine Reihe kennzeichnender Änderungen an, die sich bis in die bekannte Fassung erhalten haben. T. 13 wird der punktierte Rhythmus durch ein Achtel und zwei Sechzehntel ersetzt und damit die bekannte Fassung erreicht. Einerseits erfährt die melodische Linie dadurch eine Abrundung, andrerseits mag die innere Korrespondenz zu T. 9 bestimmend gewesen sein. Die Sechzehntelbewegung der zweiten Hälfte dieses Taktes wird hier im antwortenden Halbsatz durch die mehr Abschlußcharakter tragenden zwei Achtel ersetzt. An die Stelle der äußeren Korrespondenz des punktierten Rhythmus in beiden ersten Takthälften tritt die innerlich komplementäre Bildung. Die folgenden vier Takte 15—18 zeigen schon in A gegenüber den vorangehenden melodische Bereicherung durch Einfügung der beiden Sechzehntel in T. 15, die in T. 17 zur vollständigen Welle gesteigert werden. In B erscheinen — wie bei Friedländer — schon in T. 13 die beiden Sechzehntel, es wird daher in T. 15 schon die vollständige Welle aus A T. 17 gebracht, die Steigerung T. 17 aber in B nun ins Melodische geführt. In T. 8, 20, 24 wird in B die durch den Sechzehntelauftakt zu T. 9, 21, 25 entstehende Unterbrechung der ruhig dahinfließenden Bewegung getilgt, dagegen wird der punktierte Rhythmus in die Takte 21 und 25 übernommen, wohl als Analogiebildung zu T. 9. Übrigens erscheint er schon in A bei der Wiederholung der Phrase am Schlusse des Liedes T. 69ff. In T. 22 wird die erste Note zwecks Einfügung einer deklamatorischen Achtelpause gekürzt. Im zweiten Teil sind in B nur ganz geringfügige Abweichungen festzustellen. T. 55 wird melodisch an T. 57 angeglichen, in diesem aber wohl aus deklamatorischen Gründen die Punktierung eingeführt. T. 56 wird die Schlußnote zu einer Achtel mit Pause verkürzt, wofür wieder Gründe der Deklamation maßgebend sein dürften. T. 63 wird der Auftakt zu einem Sechzehntel verkürzt, wohl infolge Analogie zu T. 61. Dieser spitze Rhythmus ist wieder mit dem Text in Zusammenhang („so zuckte . . .“). T. 65 wird die Pause durch Dehnung der zweiten Note getilgt. Man könnte darin die Vorbereitung der nunmehr wieder eintretenden ruhigen Bewegung erblicken.

Die undatierte Eigenschrift C zeigt in T. 8, 13, 15, 20, 21, 24, 25, 65 die gleichen Abweichungen von A wie B, hält aber in T. 17, 22, 55, 56 an A fest. Besonders der Umstand, daß die melodische Steigerung von T. 17 in C nicht erscheint, läßt die Vermutung zu, daß C vor B anzusetzen sei. Fassung C der Takte 15—18 stellt morphologisch ein Zwischenstadium zwischen A und B dar. In T. 14 und 63 werden in C die Pausen durch Dehnung der vorangehenden Note getilgt. C ist überhaupt durch die Neigung zur Vermeidung der Atempausen gekennzeichnet.

Wenn C endlich in T. 16 als letzte Note *as* zeigt, in T. 57 als zweite *c*, so sind dies Angleichungen an T. 14 bzw. 55.

Die Handschrift D_1 und die auf ihr beruhenden Druckausgaben D_{2-4} zeigen weitere Änderungen: Vor allem werden alle Abweichungen aus B übernommen, mit Ausnahme derer in den Takten 8, 22, 55/56, 63. In diesen vier Fällen wird auf die ursprüngliche Fassung A zurückgegangen. Es kommen aber noch einige neue Änderungen hinzu: Merkwürdig erscheint die Einführung des punktierten Rhythmus in T. 11. Textlich deklamatorisch ist dies sicherlich durch den daktylischen Rhythmus von „launische" gerechtfertigt, musikalisch wird aber dadurch die Symmetrie zu T. 7 aufgegeben. Friedländer entfernt auch diesen punktierten Rhythmus und geht auf B zurück; dies verliert aber durch das inzwischen erfolgte Auftauchen der eigenschriftlichen Stichvorlage seine Berechtigung. T. 10 wird die erste Note gekürzt und eine Pause eingefügt, eine deklamatorische Variante. Bedeutungsvoll ist die Änderung T. 23 bzw. 69 und 73. Ähnlich wie die Phrasenwiederholung T. 17/18 gegenüber 15/16 bereichert ist, so wird dies auch hier für die Wiederholung T. 23—26 gegenüber 19—22 durchgeführt. Die einfache, T. 7 entsprechende Deklamation des Taktes 19 wird bei der Wiederholung in T. 23 melodisch ausgeschmückt. Die Schlußwiederholung bringt nur diese.

In der Eigenschrift E_1, die später als der Erstdruck datiert ist, geht Schubert merkwürdigerweise mehrfach auf die erste Fassung (A) zurück. Von den Änderungen der Handschrift B werden nur T. 8, 13, 20/21, 24/25, 57 übernommen, hingegen stimmen T. 15, 17, 22, 56, 63 im Gegensatz zu B mit A überein. Merkwürdig ist, daß die Auszierungen der Takte 15 und 17 hier nicht aufgenommen sind, sondern die schlichte Anfangsgestalt wiederkehrt. In T. 22, 56, 63 sind die Abweichungen von A in B singulär, ihre Nichtaufnahme in E_1 kann daher nicht wundernehmen. Mit D_1 stimmt E_1 abweichend von A nur in T. 10 überein; da es sich in diesem Falle nur um eine ganz nebensächliche Variante handelt, ist ein Zusammenhang von D und E_1 dadurch keineswegs erwiesen. Neue Varianten treten in E_1 in T. 58 und 65 auf. Auch sie sind unbedeutend: T. 58 eine deklamatorisch bedingte Punktierung, in T. 65 der Wegfall der Pause durch Notendehnung. E_2 geht in der Gestaltung der Weise ganz auf D zurück, ein Zusammenhang mit E_1 läßt sich hier nicht feststellen.

Der Klaviersatz weist in A—C nur geringe Varianten auf. In der Regel sind es geringe grifftechnische Abweichungen.

An Tonvarianten finden sich: T. 7, 8, 11, 12 (31, 32, 35, 36) linke Hand Nachschlag in A: *f as*, in B im letzten Achtel: *f as des*, in C immer: *f as des*. T. 14 (38) Nachschlag in A: *c es as*, in B: *es as c*, in C: *as c*; T. 63 in A und C linke Hand: *ges es*, in B: *ges as es*, überdies in C letzter Anschlang Sechzehntel, in A, B Achtel; T 65 rechte Hand in A: *f as* bzw. *es g b*, in B, C: *as b f* bzw. *g b es*; T. 66 erste drei Achtel in A: *c es as es*, in B: *c ges as es*, in C: *c as es*; T. 67 Baßnoten: *des des as as*, in B: *des* (tief mit Hinzufügung der Oberoktav im ersten Sechzehntel) *f as as*; T. 68 in B erstes Achtel: Oktave tiefer, Schlußakkord in A, C mit Quint in linker Hand, in A, B kein Arpeggio. Von D an treten zwei wichtige Änderungen auf: Zwischenspiel und Nachspiel werden um einen Takt gekürzt: in A bis C waren in der Be-

gleitung T. 26 (40) und 76 wiederholt. Das Ausscheiden dieser Takte beseitigte die Unregelmäßigkeit dieser Perioden.

An dynamischen Abweichungen finden sich: T. 27 (51) A kein Vortragszeichen, B, C: *dim.*; D, E: *p*; T. 57 nur in D E_2: *cresc.*; T. 59 B: kein Vortragszeichen, A, D_{2-4}: *p cresc.*, E_1: *cresc.*, D_1,E_2: *p* und das *cresc.* erst im nächsten Takt, C hat über T. 59/60: *poco a poco cresc.*; T. 61 in D_1 und E_1: *decrescendo*; T. 62: *p* fehlt in A, B, $D_{1, 2}$. T. 77 A, D, E_2 kein *dim.*, E_1 *p*; T. 80 *pp* steht in A, B, C, $D_{1, 2}$, E_1 schon in T. 79, in E_2 fehlt es ganz. Das Marcatohäkchen auf der Spitzennote nach der Sextole ist in den Druckausgaben nur nachlässig angebracht. Daß es überall zu stehen hat, belegen alle Handschriften. Die Tempoangabe lautet in A: *Mäßig*, in B, E_1: *Etwas geschwind*, in C: *Nicht zu geschwind*, in D, E_2: *Etwas lebhaft*. Auch in den Spielanweisungen sind Abweichungen zu beobachten: der Bogen über der charakteristischen Begleitungsfigur mit der Sextole ist in A in zwei Bogen geteilt, die je einen Halbtakt umfassen, B, C, D_1 haben ihn ganztaktig, E_1 geht in T. 21 von ganztaktigen zu halbtaktigen Bogen über. In B fehlen die Bogen T. 56—58. Die Drucke sind wieder nachlässig: D_2 hat T. 16, 18—21 (40, 42—45) sowohl den ganztaktigen Bogen als auch den über der zweiten Takthälfte, T. 23—27 (47—52), 68—72 zwei halbtaktige Bogen, T. 29, 30 Bogen nur in der ersten Takthälfte, ebenso T. 56. In E_2 haben T. 60, 61 keine Bogen. Die geklopfte Begleitung mit den nachschlagenden Akkorden ist manchmal punktiert, manchmal nicht: A hat Punkte in T. 7 (21), 59; B, C haben keine Punktierung, in D_1 sind nur die Takte 7, 8 (31, 32), 55—61 punktiert, E_1 hat durchweg Punkte; D_2 hat Punkte in T. 7, 8 (31, 32), 55—58; $D_{3, 4}$ haben nur T. 31, 59—61 Punkte, E_2 ist unpunktiert. Die Takte 62/63 haben in A, B, C, D_2 keine Punkte, in $D_{1, 3, 4}$, E_2 Bogen und Punkte (in den Drucken fehlen sie T. 63 linke Hand), in E_1 sind sie punktiert. In T. 64/65 ist die linke Hand in A, B, D punktiert, ausgenommen die erste und letzte Note, in C zeigen diese Noten Bindebogen, in E_1 sind sie ganz punktiert, in E_2 überhaupt nicht.

Die wichtigste Änderung, die die bisher unbekannte Handschrift E_1 bringt, ist die Voranstellung eines Vorspiels, das mit dem Zwischenspiel (T. 27—30) übereinstimmt. Das Vorspiel an sich ist daher durch Schubert zweifellos beglaubigt. Es fehlt ihm aber der aus Friedländers Ausgabe bekannte erste Takt. Dem Verleger lag beim Neudruck 1829, der das Vorspiel in der Friedländerschen Fassung bringt, die Handschrift E_1 kaum vor. Die nach der Niederschrift von E_1 erschienenen Druckausgaben $D_{3, 4}$ gehen zweifellos auf D_1 zurück. Auch bei der Neuausgabe des Liedes 1829 (E_2) wurde im Gegensatz zu E_1 an dem Texte der alten Druckausgaben festgehalten — allerdings schlichen sich wieder Nachlässigkeiten ein —, nur das gegen E_1 um einen Takt längere Vorspiel wurde vorangestellt. Es scheint sich also tatsächlich um eine Hinzufügung des Verlegers zu handeln. Daß Diabellis Vorspiel sich mit dem Schuberts bis auf den Anfangstakt deckt, ist daraus zu erklären, daß es sich in beiden Fällen lediglich um die vielfach übliche Voranstellung des Zwischenspiels handelt. Diabelli nimmt aber zum Zwischenspiel auch noch den Begleitungstakt des Schlußtaktes der Weise hinzu, während Schubert musikalisch richtig nur das wirkliche Zwischenspiel nimmt. Daher auch die merkwürdige Metrik im bisher bekannten Vorspiel mit dem ersten Takt als „Vorhang".

Die Frage des Vorspiels ist durch die Handschrift E_1 wohl nun endgültig geklärt: Wenn überhaupt ein Vorspiel angebracht werden soll, dann ist die bekannte Gestalt um den Anfangstakt zu kürzen. Daß das schon von Friedländer als durchaus „unschubertisch" bezeichnete *sf* auf dem Schlußakkord des Vorspiels in E_2 zu entfallen hat, ist selbstverständlich. Allein die Frage nach dem authentischen Text der *Forelle* ist nicht so ganz einfach zu lösen. Als allgemein anerkannter Grundsatz für wissenschaftlich kritische Herausgaben gilt, daß als authentischer Text für die Nachwelt die „Fassung letzter Hand" zu gelten habe, also der jüngste nachweislich durch den Künstler beglaubigte Text. Man hat also im vorliegenden Falle vor allem festzustellen, welche durch Schubert beglaubigte Vorlage die jüngste ist. Wenn Schubert an der Drucklegung zu seinen Lebzeiten beteiligt war — wie mir Prof. O. E. Deutsch freundlich mitteilte, liegt kein Grund dafür vor, anzunehmen, daß die Druckausgabe 1825 (D_3) ohne Wissen oder Mitwirkung Schuberts erfolgte —, so ist die Originalausgabe 1825 die maßgebende Fassung letzter Hand, obwohl sie auf eine Handschrift (D_1) zurückgeht, die nicht die jüngste Eigenschrift (E_1) ist. In diesem Falle ist natürlich das Vorspiel überhaupt wegzulassen. Wollte man aber E_1 als jüngste Eigenschrift zur maßgebenden Vorlage erklären, dann wäre wohl das Vorspiel anzubringen, aber es müßten eine Reihe von Varianten, die in B, C, D enthalten sind und zweifellos entwickeltere Stufen in der Formung des Liedes darstellen, wegfallen, da E_1 — wie oben dargelegt wurde — in weitem Maße auf die schlichte Fassung des Jahres 1817 (A) zurückgreift. Beide Male gelangt man zu einem unbefriedigenden Ergebnis.

Der tatsächliche Kunstwille Schuberts und damit die für uns maßgebende Fassung der *Forelle* muß ohne sklavische Bindung an eine Vorlage aus dem gesamten authentischen Material erschlossen werden. Schubert schuf das Lied 1817. Im Jahre 1818 fertigte er eine neue Niederschrift an (B), in der er maßgebliche Verbesserungen anbrachte. Daß diese Niederschrift ohne Vorliegen der ersten (A) angefertigt wurde, also aus dem Gedächtnis erfolgte, zeigen schon ihre sonst nirgend anzutreffenden Textvarianten: „so dacht er, nicht gebricht" und „Ich sah mit regem Blute das arme Fischlein an" statt „und ich mit regem Blute sah die Betrog'ne an". Darin sind im Hinblicke auf die Übereinstimmung aller übrigen Vorlagen keine absichtlichen Änderungen zu erblicken. Der musikalische Text von B blieb nun im großen und ganzen maßgebend. Dies zeigen sowohl die Handschrift C, die vielleicht sogar vor B geschrieben wurde, als auch die eigenschriftliche Stichvorlage D für den Erstdruck 1820. Die Abweichungen, die C und D in der Liedweise gegen B aufweisen, entspringen anscheinend nicht der Reflexion, sondern sind Augenblickserscheinungen der Niederschrift. Doch ist die Kürzung des Zwischen- und Nachspiels in der Stichvorlage sicherlich eine beabsichtigte Verbesserung; sie kehrt denn auch in der nach dem Erstdruck angefertigten Niederschrift E_1 wieder. Wenn nun die Eigenschrift E_1 in der Gestaltung der Weise in weitem Maße auf die verhältnismäßig einfache Fassung aus dem Jahre 1817 zurückgreift, dürfte darin nicht ein Verwerfen der Verbesserungen in B, C, D zu erblicken sein. Es scheint vielmehr, daß diese Niederschrift nicht aus dem Gedächtnis erfolgte, sondern daß Schubert dabei die erste Niederschrift aus dem Jahre 1817 vorlag. Er brachte auch hier kleine Veränderungen in der Liedweise an, die aber

keineswegs so weit gingen, wie in B; man möchte fast annehmen, Schubert sei durch das tatsächliche Vorliegen der alten Eigenschrift im Gegensatz zu den Fällen des Niederschreibens aus dem Gedächtnis gehemmt gewesen. Wichtig ist aber die auch hier anzutreffende Kürzung des Zwischen- und Nachspiels und die Voranstellung des Ritornells. Beim Druck 1825 handelte es sich mehr oder weniger um die Wiederholung des Erstdrucks von 1820, und Schubert dürfte auf das Vorspiel keinen so großen Wert gelegt haben, daß er dessen Einfügung verlangt hätte. Vielleicht hat er für den Stich gar keine Handschrift, sondern den Erstdruck von 1820 dem Verleger übergeben. Die Eigenschrift E_1 bedeutet demnach kein absichtliches Abrücken von den früheren Fassungen hinsichtlich der Weise.

Man könnte daran denken, auch die Fassung der Weise aus dem Forellenquintett des Jahres 1819 zum Vergleich heranzuziehen. Allein hier liegt eine durchaus instrumentale Umformung vor, wie das Auslassen von Tonwiederholungen und auch die grundsätzliche Durchführung punktierter Rhythmen zeigt, die dem Ganzen einen viel leichteren Charakter geben. Beachtenswert ist aber, daß bei der Schlußwiederkehr des Themas mit der originalen Begleitung (*Allegretto*) die Rhythmik wieder stark der Liedform angenähert ist. Hier ist auch die Punktierung der Begleitung wieder ganz durchgeführt, der Bogen in der rechten Hand ist allerdings grundsätzlich halbtaktig.

Als authentischer Text hat also im allgemeinen die Stichvorlage (D_1) bzw. der Erstdruck zu gelten. Die auf B zurückgehenden Änderungen Friedländers (T. 8, 32, 11, 35, 55) sind durch die inzwischen aufgetauchte eigenschriftliche Stichvorlage als unberechtigt gekennzeichnet. In der Klavierstimme ist Friedländers Vorspiel um den ersten Takt zu kürzen; das Vorspiel ist trotz des Fehlens in der „Fassung letzter Hand" aus E_1 zu übernehmen. An weiteren Korrekturen des allgemein verbreiteten Notentextes Friedländers sind noch vorzunehmen: T. 14, 38 ist der erste Nachschlag dem zweiten anzugleichen, T. 67 ist *Diminuendo* einzusetzen, T. 68 hat *p* zu entfallen, ebenso in T. 77 *Diminuendo*, das durch *p* zu ersetzen ist, endlich ist das *pp* von T. 80 in T. 79 vorzuverlegen. Wenn auch die Vorlagen in dieser Hinsicht nicht einheitlich sind, wäre wohl an dem ganztaktigen Bogen der rechten Hand festzuhalten. Die Begleitung der linken Hand T. 7, 8 usw. ist stets zu punktieren. Schubert tut dies zwar nur in E_1 vollständig, aber wenn er in A und D nur einige Takte mit Punkten versieht, muß dies als Andeutung der Vortragsart für das ganze Lied angesehen werden. Wenn sonach als authentischer Text nicht in allem die „Fassung letzter Hand" zu gelten hat, ist dies durch die dargelegten Umstände gerechtfertigt.

Musikalische Begabung und Rassenforschung im Schrifttum der Gegenwart

Eine methodologische Untersuchung

Von Siegfried Günther, Berlin-Britz

I.

Von zwei Seiten erwächst der Rassenwissenschaft die Notwendigkeit, sich einer Erforschung der Zusammenhänge zwischen musikalischer Begabung, musikalischem Erleben und allgemeiner rassischer Beschaffenheit des Menschen zuzuwenden. Einmal ist es die rassische Stilkunde der Musik, die mit der Frage nach den rassischen Bedingtheiten im Erscheinungsbilde der musikalischen Kunstwerke notgedrungen auch nach dem Menschen und seiner rassischen Struktur fragen muß, der ja die Werke schafft, sie darstellt oder nacherlebt. Ihre Fragestellung ergibt sich aus von Grund auf ganzheitlicher Weltschau, die sich loslöst von der Annahme, Musik sei Auswirkung „objektiven Geistes" und musikalische Kultur der aller blut- und lebensgebundenen Lebensformung gleichsam übergestülpte, sie überhöhende Teil der Kultur überhaupt. Auf der andern Seite trifft die Rassenseelenforschung in ihren Bemühungen, mit dem rassisch gebundenen „Stil des Erlebens" (Clauß) auch den des musikalischen Erlebens klar zu sehen und zu beschreiben, notwendig auf die rassisch-menschlichen Voraussetzungen dieser musikalischen Vorgänge, wie sie eben in der besonderen musikalischen Begabung jeder Rasse eigenartig gegeben sind.

Die Schwierigkeiten sind für die Forschung hier besonders groß. Eine rassisch ausgerichtete musikalische Stilkunde kann sich erst einmal weitgehend an der Gestalt des musikalischen Kunstwerkes als einem Stück objektivierten Lebens orientieren; die Aufgabe rassischer Begabungs- und Erlebnisforschung ist es aber, den Lebensablauf selbst, das ewig Fließende seines Geschehens wissenschaftlich zu erfassen. Hinzu kommt, daß auch bisher in der musikalischen Begabungsforschung stark voneinander abweichende Begriffsbestimmungen der musikalischen Begabung zu finden sind. Sie reichen von der Umschreibung der Musikalität als einer Reihe bestimmter festumrissener Leistungsvorgänge, beispielsweise bei Mjøen und Revesz[1], über die mittlere Linie der Auffassung als einer allgemeinen Anlage mit bestimmter Erlebensrichtung, z. B. bei Vidor und Müller-Freienfels[2], bis zur gegensätzlichen Bestimmung als „nur komprimierterer oder differenzierterer Erlebnisfähigkeit" etwa bei Howard und Busoni[3].

---

[1] J. A. Mjøen, Zur psychologischen Bestimmung der Musikalität, Zeitschrift für angewandte Psychologie 1926. G. Revesz, Über die musikalische Begabung, Bericht über den 3. Kongreß für experimentelle Psychologie, Leipzig 1914.

[2] M. Vidor, Was ist Musikalität? München 1931. R. Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, Leipzig 1925.

[3] W. Howard, Musikverständnis, Leipzig 1926. F. Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Leipzig o. J.

Im Sinne der ersten dieser drei Begriffsbestimmungen der musikalischen Begabung hat die amerikanische Psychologie versucht, von der Testpsychologie her die Zusammenhänge der musikalischen Begabung mit der Rassenfrage aufzuhellen. Diese Versuche haben eine gewisse Zusammenfassung gefunden in dem Buche von Thomas Russell Garth: *Race Psychology* (New York 1931), in dem ein besonderes Kapitel "The musical talent of races" (S. 137—155) überschrieben ist.

Grundsätzlich ist zu diesem Buche vorerst folgendes zu sagen: Die amerikanische Psychologie hat sich aus nüchternen Erwägungen und politischen Notwendigkeiten heraus früher und mehr als die unsere einer Erforschung der rassischen Grundlagen alles Psychischen zugewandt, nicht immer um diese zu bejahen, sondern auch — wie hier im Falle Garth — rassische Unterschiede zu verneinen oder vielleicht ihre Naturgegebenheit sogar wegzubeweisen. Was aber trotzdem zwingt, uns mit dem genannten Werke zu beschäftigen, das ist zuerst seine für die allgemeine Untersuchung breite Grundlage auf den rassischen Untersuchungen von rund 50000 Menschen (Negern, Indianern, Japanern, Chinesen u. a.) — die Untersuchungen über musikalische Begabung verarbeiten freilich nur die Ergebnisse der Beobachtungen an rund 5000 Menschen. Sodann ist es die Tatsache, daß die zahlenmäßigen Ergebnisse von Garth wesentlich anders zu werten sind, wenn sie aus von Grund auf ganzheitlicher d. i. nationalsozialistischer Weltanschauung heraus und nicht im Sinne nur mechanistisch-exakter, rationaler und individualistischer Wissensfindung und Erkennung gesehen werden. Doch davon später.

Garths Darstellung über musikalische Begabung und Rasse liegen zugrunde Untersuchungen an 500 Kindern in Hawai[1], 757 amerikanischen Voll- und Mischblutindianern[2], 3500 Negern (Südnegern) der südlichen Staaten Virginia, Nord- und Südkarolina[3] und schließlich 200 (!) Negern und 200 (!) weißen Kindern der nördlichen Staaten[4]. Es wurden an ihnen Testversuche vorgenommen, die Carl E. Seashore zusammengestellt hat, und zwar — wie Garth ausdrücklich angibt — für Untersuchungen an Weißen. Versuche wurden mit Gruppen bis zu 40 Personen zugleich angestellt. Die Aufgaben waren mit sechs Schallplatten gegeben[5]. Sie erstreckten sich auf Feststellungen von Tonhöhe, Tonstärke, Tondauer, Zusammenklang (zwei Töne von völligem Gleichklang gehen allmählich in absoluten Mißklang über), Gedächtnis und Rhythmus.

Bei den Testuntersuchungen auf Hawai — deren Ergebnisse Garth nicht angibt — ist die Rangordnung der Leistungen: Chinesen, Engländer, eigentliche Hawaier, Portugiesen, Japaner. Sie steht im Gegensatz zur Reihe der Intelligenzquotienten, die mit 100 für die Weißen, 99 für Chinesen und Japaner, 85 für Nordneger, 75 für Mexikaner, 75 für Südneger und 70 für Indianer angegeben werden (S. 219) — womit also rassisch scharf geschiedene Gruppen bezüglich der Intelligenz-

---

[1] K. Murdock, A Study of Differences Found between Races in Intellect and Morality, 1925 (nähere Angaben bei Garth unter Nr. 158 des Quellenverzeichnisses).

[2] Garth und Isbell, The musical Talents of Indians, 1925 (ebenda Nr. 129).

[3] G. B. Johnson, A Study of the Musical Talent of American Negro, 1926 (ebenda Nr. 142).

[4] Z. D. Lenoir, Racial Differences in Certain Mental and Education Abilities, 1921 (ebenda Nr. 149).

[5] S. auch Kwalwasser und Dykema, Music Tests-Manual of Directions, New York 1930.

reaktionen auf die versuchsgegebenen Reize festgestellt sind. Er weist auf den beschränkten Wert dieser musikalischen Untersuchung auf Hawai, bei welcher die Gruppen der Untersuchten zu klein waren (141). In den Testergebnissen der Indianer sind seiner Auffassung nach keine rassischen Unterschiede gegeben (149). Ebenso findet er bei den Südstaatennegern „keine rassischen Unterschiede in der musikalischen Begabung" (149). Die Nordneger scheidet auf Grund seiner Untersuchungen wohl eine höhere Intelligenz von den Südnegern, doch sind die Unterschiede der musikalischen Begabung seiner Auffassung nach „zu klein, um beachtenswert zu sein" (152). Auf die „oft festgestellte Tatsache, daß die Negerkinder schneller reif werden als die weißen Kinder" (151), weist er mehr nebenbei hin. Zusammenfassend spricht er am Schluß des Kapitels noch einmal aus, daß die gesamten Ergebnisse der musikalischen Testuntersuchungen keine rassischen Unterschiede oder auch nur zufriedenstellende Gruppenunterschiede aufzeigen (155). Auch im Schlußkapitel seines Buches kommt er noch einmal darauf zurück: „Diese Ergebnisse zeigen keine angeborenen charakteristischen Unterschiede der musikalischen Begabung an, obwohl eine oberflächliche Betrachtung bei den Versuchen über Tonhöhe und musikalisches Gedächtnis solche erscheinen läßt" (210).

Diese Ausdeutung der Ergebnisse seiner musikalischen Untersuchungen hängt mit Garths grundsätzlicher Verneinung aller rassenseelischen Verschiedenheiten zusammen, welche ihn die ganze Rassenpsychologie als im Prinzip abgetan sehen läßt[1]. So formuliert er zuletzt: „Viele der Unterschiede in den Ergebnissen der Untersuchungen über rassische Verschiedenheiten auf geistigem Gebiet, die zu beobachten sind, müssen auf Unterschiede in der Ernährung und der Rest auf eine gewisse Beweglichkeit der Rassen zurückgeführt werden" (222). Und: „Alle Unterschiede in der Kunst erklären sich hinlänglich durch Unterschiede in Material, Überlieferung und technischem Geschick und nicht durch Unterschiede des künstlerischen Wollens" (209).

Auf Grund welcher entscheidenden Voraussetzungen gelangt Garth nun von seiner verneinenden Einstellung zur Rassenfrage zu einer Verleugnung aller rassischen musikalischen Begabungsunterschiede?

1. Er unterstellt, daß der im Laufe der Versuche feststellbare Fortschritt in den Leistungen Anpassung an die Versuchsbedingungen sei und den „angeborenen Sinn" für Tonhöhe, Tonstärke, den Zeitsinn und das musikalische Gedächtnis nicht verändere und steigere. Hier berühren sich seine Anschauungen mit behavioristischen. Er teilt zwar nicht die Ansicht, daß es „keine Vererbung von Fähigkeit, Talent, Temperament, seelischer Konstitution und Charaktereigenschaft gibt". Wenn er aber in seinen Tests den ursprünglichen Begabungsstand festzustellen meint, weil er in der Erhöhung der angeborenen Fähigkeiten durch Übung nur eine Anpassung sieht, die das Maß der Veranlagung nicht entscheidend verändert, so kommt das der behavioristischen Anschauung durchaus nahe, daß „nach der

---

[1] B. Petermann, Das Problem der Rassenseele, Leipzig 1935. Für die Impulse, aus der diese ganze Auffassung hervorgeht, ist der Satz bedeutsam: „Keine Rasse ist — nach Finot — bestimmt, Herr oder Diener der andern zu sein" (206). Lenken hier reale rassenpolitische Tendenzen die wissenschaftliche Sicht überhaupt?

Kindheit keine strukturellen neuen Bahnen mehr gefunden werden". Indessen steht die musikalische Begabungsforschung und Psychologie sonst auf dem entgegengesetzten Standpunkt. „Musikalität ist ein Bestandstück der allgemein-menschlichen Veranlagung und ist als entwickelbare Fähigkeit bei jedem normalen Menschen vorhanden"[1]. Mit dieser Entwicklungsmöglichkeit aber ist die Herausbildung neuer struktureller Bahnen durchaus gegeben. Sie verändern zwar Richtung und Form der typischen rassischen Begabung nicht, wohl aber deren Ausmaß, den mengenmäßigen Bestand. Und da Garth seine ganze Untersuchung der musikalischen Begabung nur auf der mengenmäßigen Messung der einzelnen Fähigkeiten aufbaut, so wäre dieser entscheidende Umstand eben — im Gegensatz zu seiner Annahme — von besonderer Wichtigkeit. Im übrigen bestreitet auch der Behaviorismus, dem Garth sich hier annähert, die Möglichkeit, in Testuntersuchungen angeborene und erworbene Fähigkeiten voneinander gesondert zu erfassen[2].

2. Vor den Tests wurde „eine eingehende Erklärung gegeben über die Bedeutung derselben, und es wurden vorbereitende Übungen gemacht, um eine Angleichung an die vom Testverfasser vorgeschriebenen Techniken zu erzielen, die gründlich befolgt wurden" (142). Die Meinung Seashores, daß der Übungsfaktor bei den Ergebnissen eine gewichtige Rolle spielt, teilt Garth indessen nicht.

3. Wenn er nicht die Annahme verträte, überall die angeborenen Fähigkeiten tatsächlich zu erfassen, so würde der Verfasser sicherlich den Voraussetzungen, wie sie seine Versuchspersonen bieten, einige Aufmerksamkeit gewidmet haben. Die Beobachtungen an Indianern wurden an Neun- bis Vierundzwanzigjährigen in den Indianerschulen der Staaten gemacht. Für die Neger hebt Garth nicht nur hervor, daß „die öffentliche Meinung ihnen einen hohen Durchschnitt bezüglich der musikalischen Begabung beimißt" (149). Er gibt selbst an, daß unter den erfaßten Südnegern Mitglieder des Hampton-Chores, Studenten aus verschiedenen Negerkollegien und hohen Schulen zu finden sind, Versuchspersonen also von nicht nur hohem Intelligenzstand, sondern auch mit besonderer musikalischer Betätigung und Begabung. Wenn wir wissen, daß die Beobachtungen an europäischen Auswanderern nicht schlechtweg Rückschlüsse auf die seelische Beschaffenheit ihrer Rassen zulassen[3], so müssen wir ebenso für die Neger annehmen, daß auch sie einer scharfen Auslese — bei ihrer Einwanderung oder der ihrer direkten Vorfahren — unterlagen, einer Auslese, welche für die in den Garthschen Unter-

---

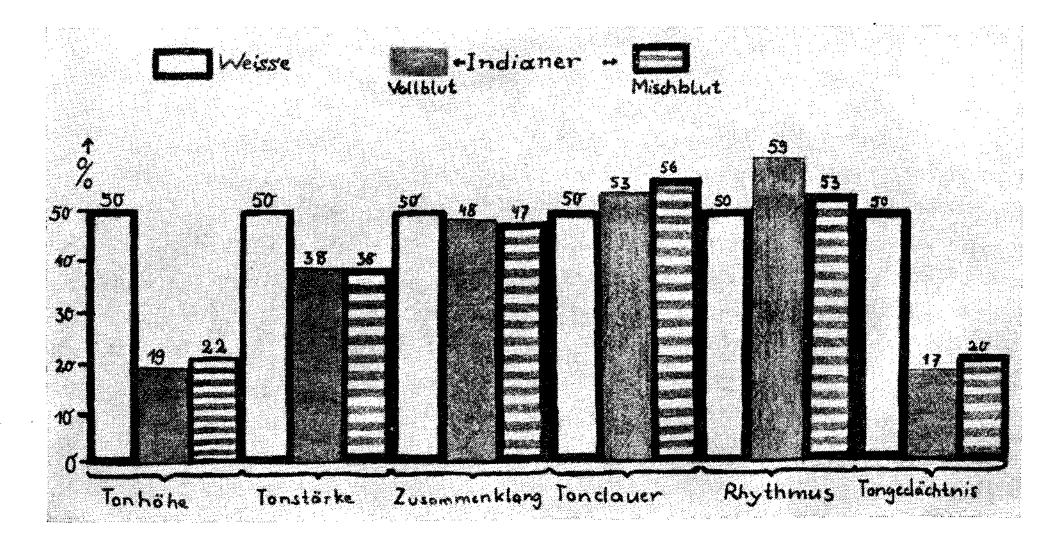
[1] Vidor a. gl. O. S. 51; diesen Standpunkt nimmt nahezu die gesamte Musikpsychologie der letzten Zeit ein.

[2] J. B. Watson, Der Behaviorismus; deutsch herausgegeben von Fritz Giese, Berlin 1930, S. 122, 51 und 68.

[3] Hier trifft sicherlich dasselbe zu, was Petermann mit Bezug auf europäische Ausländer feststellt: „Allein: Diese Ergebnisse treffen in Wahrheit keineswegs unmittelbar die verschiedenen europäischen Völker bzw. Rassen selbst. Sie treffen lediglich die Menschengruppen, die hier untersucht wurden, die Auswanderer der verschiedenen Nationalitäten. Diese Auswanderergruppen aber stellen Sondergruppen dar, deren psychische Gesamtbestimmungen nicht ohne weiteres mit denen der in der Heimat bodenständig lebenden Bevölkerungen gleichgesetzt werden dürfen. Ja, die in der Artung dieser Gruppen zum Ausdruck kommenden Siebungseinflüsse sind so völlig unübersehbar, daß man nicht einmal voraussetzen darf, daß jene Siebungsgruppen als in relativ gleicher Art aus den heimischen Bevölkerungen ausgesondert gelten können" (S. 50).

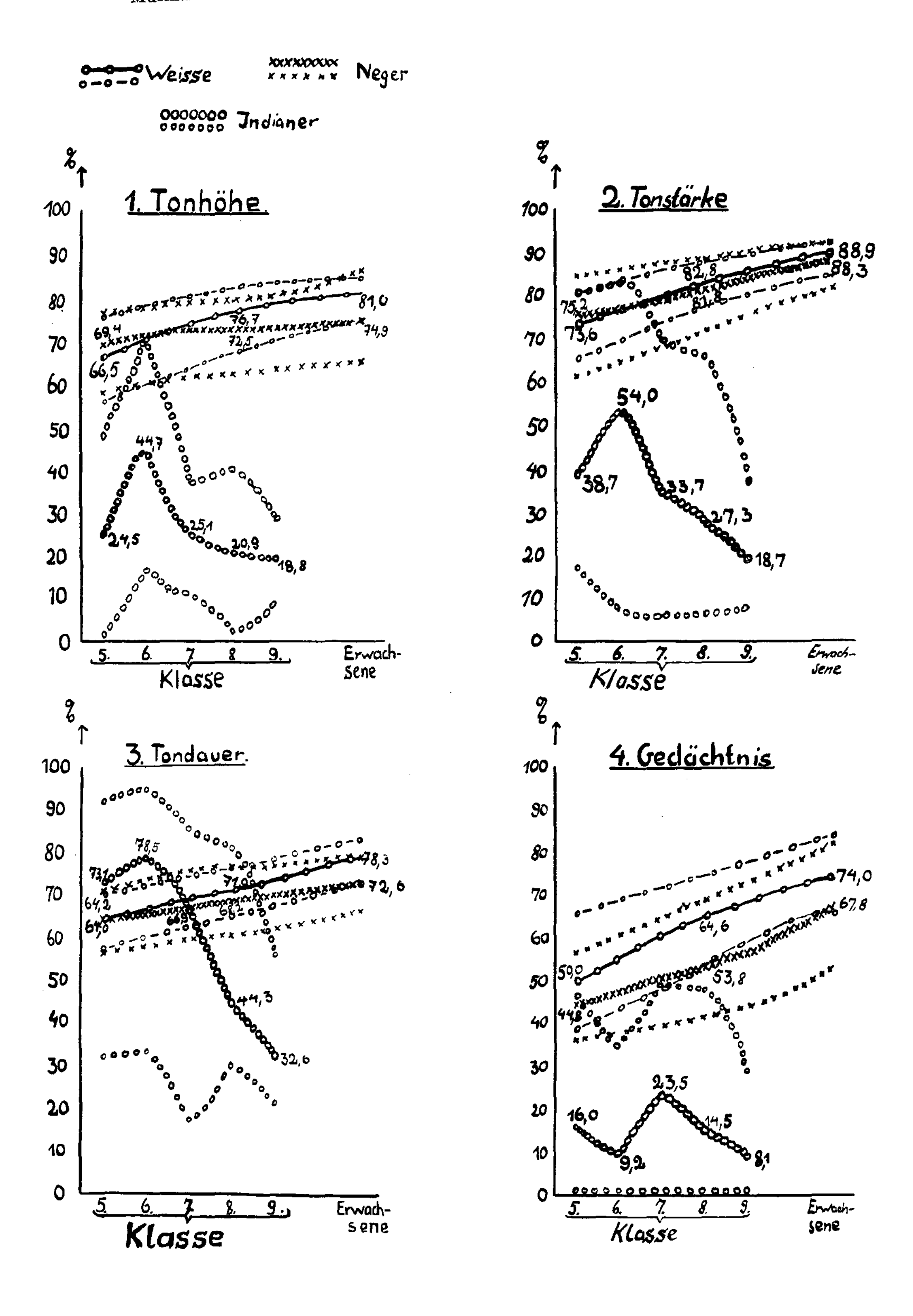
suchungen erfaßten Indianer nicht in solcher Schärfe gewirkt haben mag, wenn auch hier die unmittelbaren Lebensbedingungen eine bestimmte Ausmerze mit der Zeit bewirkt haben mögen. Die Ergebnisse müssen also unter Berücksichtigung dieser Tatsachen wesentlich anders gelesen werden.

4. Garths Wertung der Testergebnisse berücksichtigt die individuelle Leistung stärker als die Haltung der Gesamtgruppen. Er wertet rein quantitativ und mechanisch, ohne irgendwelche qualitativen Erwägungen mit dabei ins Gewicht zu werfen. Grundsätzlich zusammenfassend sagt er, daß „individuale Unterschiede größer sind als die angegebenen rassischen Gruppenunterschiede" (218). Und bei den musikalischen Untersuchungen hebt er folgende Fälle noch ganz besonders hervor: „Für Tonhöhe und Tongedächtnis, wo die Indianer im Durchschnitt sehr schlecht bei den Versuchen über musikalische Begabung abschnitten, hatte ein Vollblutindianerjunge des Kiowa-Stammes, welcher den charakteristischen indianischen Beinamen „Einsamer Wolf" trug, in seiner Leistung den prozentualen Durchschnitt von 100. Seine Leistung im Tongedächtnis war 99%. Ein Cherokee — ebenfalls Vollblut — brachte in Tonhöhe eine Leistung von 95% und in Tongedächtnis von 99%. In beiden Versuchen war der Durchschnitt für die Weißen 50%" (217/8). Indessen können wir eben Ergebnisse rassenpsychologischer Untersuchungen nicht mit solchen Maßen und nur aus der Sicht der differentiellen Psychologie messen. Vielmehr wird hier die Gesamthaltung der untersuchten Rassengruppe von größter entscheidender Wichtigkeit, die sich z. B. für Tabelle V (S. 147) bei Garth folgendermaßen ausnimmt:



Hieraus geht deutlich hervor, wie die Indianer mit ihren Leistungen in Tondauer und Rhythmus die Weißen übertreffen, weit hinter ihnen aber zurückbleiben in Tonstärke, Tonhöhe und besonders Gedächtnis.

Stellen wir weiter die Ergebnisse der beiden mitgeteilten Tabellen von Garth in Form von Kurven zusammen, so ergibt sich mit noch zwingenderer Notwendigkeit denn vorher ein ganz anderes Bild, als er aus den seinen Darlegungen zugrunde



Weisse
Neger
Indianer
1. Tonhöhe
2. Tonstärke
3. Tondauer
4. Gedächtnis
%
Klasse
Erwachsene

liegenden Testergebnissen herauszeichnet. Gewiß, diese Kurven haben nicht einen durchgängig unbedingten Genauigkeitswert, weil sie nach Angaben gezeichnet werden müssen, die für die Indianer Untersuchungen der 5.—9. Klasse geben, für Neger und Weiße aber die Leistungen der 5. und 8. Klasse und der Erwachsenen als Festpunkte zeigen. Indessen sind damit doch eine Reihe von Vergleichspunkten gegeben, sowohl für die mittleren (starke Kurve) sowie für die unteren und oberen Grenzleistungen (schwächere Kurven) jeder Rassengruppe. Außerdem läßt sich die Gesamtbewegung der Leistungen auch aus den wenigen Leistungsangaben für Neger und Weiße durchaus feststellen.

Wir kommen mithin zu folgender zusammenfassender Sichtung der Garthschen Arbeit über die musikalische Begabung:

1. Die höchsten Leistungen von Angehörigen der gelben und schwarzen Rasse finden sich auf dem Gebiet der Tondauer und des Rhythmus. In letzterem liegen die Neger durchaus über den Leistungen der Weißen, sowohl in der Mediane, wie auch in der oberen und unteren Quartile. Leider sind die rhythmischen Leistungen der Indianer nicht angegeben, doch ist es symptomatisch, daß ihre Ergebnisse bezüglich Tondauer in den unteren Klassen die der anderen Rassen weit übertreffen. Diese Tatsachen mögen einen doppelten Grund haben. Sie finden ihre Erklärung sicherlich einmal darin, daß die untersuchten Neger und Indianer noch ein starkes Körpergefühl als Grundlage zu solchen höheren Leistungen haben und bei ihnen die Beziehungen zwischen Körperrhythmus und musikalischem Rhythmus noch nicht so verschüttet sind, wie das bei den Weißen meistens der Fall ist. Es wäre das jedoch nur ein verschiedener Entwicklungszustand, der hier seinen greifbaren Ausdruck fände. Doch ist es das eben nicht allein. Viel wichtiger ist, daß sich in dieser klaren Tatsache ein rassischer Unterschied sichtbar zeigt, welcher auch von der anderen Seite her deutlich nachweisbar ist. Hören wir die Musik der Indianer und Neger, so fällt da ein für unsere Begriffe künstlich-improvisatorisches Spiel mit rhythmischen Erscheinungen, ein außerordentlich gesteigertes Jonglieren mit Schwerpunktsverschiebungen und mit der fortlaufenden Aufgabe und dem Wiedergewinnen des Gleichgewichtes auf. Das ist mit das Stärkste an dieser urtümlichen Kunst, wie sie aus den Beziehungen zu feinsten und beweglichsten Körperrhythmen, Schwerpunkts- und Gleichgewichtsverlagerungen die Kraft zu immer neuen melodisch-rhythmischen Improvisationen hernimmt. Das alles hat den Sinn eines ekstatischen Loslösens vom Körper und seinem Rhythmus in Abläufen von stark explosivem, oft ruckartigem Charakter. In aller Musik der weißen Rasse dagegen, vor allem in der nordisch bestimmten, hat der Hang zum Unendlichen schon frühzeitig ein andersartiges Verhältnis zum Körperlichen ausgebildet. Das geschah und geschieht um so ausgeprägter, je mehr diese sich von der Grundlage des Volksliedes und Volkstanzes in die Bereiche einer vom Alltag abgelösten Kunst und Kunstübung begab. Dabei bog ihre Ausrichtung in das psychische Tiefenerlebnis das Körperhafte weitgehend in die Räumlichkeit des Klanges und der Linienverknüpfung um. Die willentlichen Triebfedern normierten und typisierten die rhythmische Haltung bis zur Grundform der „Viereckigkeit“[1].

[1] I. Krohn, Der metrische Taktfuß in der modernen Musik, Archiv für Musikwissenschaft 1922, S. 100ff.

Von da aus führte der Weg unter ständiger Zurückbeziehung auf den naturhaften, aber eben beherrschten Körperrhythmus[1] zur rythmischen Gelöstheit zurück. Aus dem Tiefenerlebnis, das dauernde Geltung beanspruchte, wuchs letztlich mit der geist-seelischen Durchdringung des Körperhaften jene Musik der im rein ästhetischen Sinne höchsten Offenbarungen heraus. Sie löste sich weitgehend vom Existentiellen im Sinne unbeherrschter Vitalität und prägte Musik in ihrer reinsten Erscheinung aus — in Beethovens letzten Quartetten, Bachs „Kunst der Fuge", Wagners „Tristan" — Gegenpole einer triebmäßig körperhaft gebundenen, unbeherrschter und explosiver Vitalität entstammenden Musik der schwarzen Rasse. Dieser Gegensatz zwischen einer musikalischen Haltung auf der Grundlage rein triebmäßiger und auf der anderen Seite beherrschten Körperbewegung als Ursachen zweier Begabungs- und Äußerungsstile wird hier sichtbar in den verschiedenen rhythmischen und Zeitleistungen gelber, schwarzer und weißer Menschen. Die Wichtigkeit gerade dieser Unterschiede in seinen Leistungserhebungen deutet Garth selbst an, wenn er sagt: „Der Rhythmus ist in Wirklichkeit das Spiegelbild einer Persönlichkeit und seine Wahrnehmung schließt das ganze Wesen derselben in sich ein. Auch ist seine Quelle biologischen Ursprungs, und obwohl er auf Übung reagiert, gibt es individuelle Unterschiede in den Möglichkeiten, ihn zu erfassen" (139). Und doch kann sich Garth nicht dazu verstehen, gerade die hier offen zutage tretenden Unterschiede qualitativ besonders zu werten.

2. Sehr auffällig ist ferner die durchgängig schlechte Leistung der Indianer und auch die schlechtere der Neger (man beachte gerade hier die große Bandbreite der Streuung) bei den Tests zum musikalischen Gedächtnis. Bei diesen werden zwei verschiedene Fassungen musikalischer Motive oder kurzer, vier- bis achttaktiger Melodien miteinander verglichen. Nichts spricht nun so grundsätzlich gegen die den Garthschen Ausführungen zugrunde gelegten Untersuchungen, wie gerade diese Kategorie von Ergebnissen. Die Minderleistungen sind um so erschwerender in der Beurteilung zu werten, als sie einzig und allein in der Testgruppe auftreten, welche nicht einfache und isolierte musikalische Sinnesleistungen, sondern wirkliche musikalische Ganzheiten als Reiz für beabsichtigte Wirkungen benutzt. Es geht eben nicht an, Fremdrassen mit musikalischem Testmaterial zu prüfen, das deren musikalischer Haltung völlig fernsteht. Diese Menschen können die ihnen vorgelegten Gebilde gar nicht in der Weise innerlich verarbeiten wie wir, weil der Sinngehalt solcher musikalischen Ganzheiten ihnen völlig fremd ist und bei ihrem Auffassen von ihnen aus eine ganz andere Sinnsetzung erfährt. Ganz abgesehen davon, daß Garths Untersuchungen der musikalischen Begabung ja fast ausnahmslos auf die bloße Prüfung grundständiger musikalischer Sinnesleistungen hinauslaufen — aus denen ein rassischer Unterschied nur aus der dynamischen Verschiebung der einzelnen Fähigkeiten gegeneinander, nicht aber in erster Linie aus ihrem gradweise anderen Auftreten herauszulesen ist! —, müssen alle solche Untersuchungen eben schließlich doch aus der musikalischen Gesamthaltung der betreffenden Rasse, kurz aus der Natur ihres Erlebniskreises heraus vorgenommen werden.

---

[1] „Alle organische Bewegungen manifestieren sich durch Diastolen und Systolen": Goethe, Zur Tonlehre.

3. Ist das nicht der Fall, so handelt es sich bei den festzustellenden Leistungen zum Teil um die mehr oder minder gelungene Angleichung rassefremder Prüflinge an Gegebenheiten, die aus der Gesamthaltung ihnen rassefremden Lebens und rassefremder Leistungszusammenhänge gestellt werden[1]. Was dann aber in den reaktiven Ergebnissen festgehalten wird, das sind einmal Intelligenzleistungen einfühlender, also auch durchaus einseitiger Art und zum anderen Ausflüsse der temperamentlichen Haltung, welche für die schizothymen und die zyklothymen Typen ganz verschieden ausfallen müssen[2].

4. Garth führt wohl einige Höchstleistungen musikalischer Begabung an; er setzt die gewonnenen Werte auch zueinander in korrekte Beziehung. Er umgeht aber jede Berücksichtigung der Bandbreite seiner Streuungsergebnisse. Und doch fällt ins Auge, wie diese Bandbreite bei den Negern und Indianern mit zunehmendem Alter abnimmt — der Übungsfaktor also wohl ausgleichend wirkt — und wie sie bei den Weißen — auch ein Beweis, daß nur ihnen die Tests wirklich artgerecht sind — fast durchgängig am geringsten ist. Auch das spricht dafür, daß die nach Garths Feststellungen nur geringen Leistungsunterschiede bei weitem größer wären, wenn nicht eine Einebnung dieser Verschiedenheiten schon von den vorbereitenden Übungen her erfolgt wäre und späterhin sich immer stärker bemerkbar machte.

II.

Es ist eben nur eine begrenzte Möglichkeit vorhanden, von der Untersuchung musikalischer Elementarleistungen und von der rein mengenmäßigen Messung der grundständigen Einzelfähigkeiten her rassische Begabungsunterschiede der Musikalität eindeutig feststellen oder wegbeweisen zu wollen. Denn wir haben es bei der musikalischen Begabung gar nicht allein mit Sachverhalten im naturwissenschaftlich-exakten Sinne, mit deren Quanten und Verschiebungen zu tun. Auch hier haben wir, wie in aller Seelenforschung überhaupt, vielmehr mit Qualitäten und mit deren Ineinanderspielen zu rechnen[3]. Sodann sind eben die im engeren Sinne musikalischen Begabungsunterschiede nur die eine Kraftquelle für die Formung der psychischen Haltung und damit auch der rassenpsychologisch zu verstehenden Gesamtpersönlichkeit. Sie bilden — im Klagesschen Sinne (I/30ff.) — nur den Stoff, die Materie, die Mengeneigenschaften[4]. Zu ihnen tritt alles das,

---

[1] Eine Erklärung für die verhältnismäßig hohen Leistungen der Neger, besonders auch bezüglich Tonhöhe und Tonstärke, findet man bei M. Grant, Der Untergang der großen Rasse (The Passing of the great Race); deutsch: München 1925: „Mit den Negern kam es zu zahlreichen Vermischungen, wie die helle Farbe vieler Neger zur Genüge beweist, aber diese Mulatten, Quarteronen und Oktoronen wurden damals und werden heute überall als Neger angesehen" (S. 63). — „In die Adern der eingeborenen Amerikaner ist wenig oder gar kein Indianerblut aufgenommen worden, außer in Staaten wie Oklahoma und in einigen hie und da im Nordwesten verstreuten Familien" (S. 64).

[2] E. Kretschmer, Körperbau und Charakter, 7./8. Auflage, Berlin 1923, S. 278ff. und H. Sandvoß, Rassenpsychologie auf Grund von Charakterologie; Volk und Rasse 1931, S. 26ff.

[3] Siehe hier und im folgenden: L. Klages, Persönlichkeit — Einführung in die Charakterkunde (I), Potsdam 1928, S. 14ff. und: Grundlagen der Charakterkunde (II), Leipzig 1926, S. 51—62.

[4] Auch diese Unterschiede der Begabung sieht Klages nur sehr bedingt als Mengenunterschiede, vielmehr als „Artverschiedenheiten", also wieder qualitativ (II, 148ff.).

was das Gefüge, die Struktur bildet, im musikalischen Bereich also das die musikalischen Erlebnisse grundlegend beeinflussende psychische Tempo, die Heftigkeit der Abläufe, die wechselnde Anregbarkeit, alles was wir unter „Verhältniseigenschaften" zu erfassen vermögen, die durch das Gegeneinander von Antrieb und Widerstand in ihrer Stärke und Wirksamkeit bestimmt werden. Weiter ist die Artung (Qualität) eine gleichzeitig persönlichkeitsbestimmende Kraft. Sie erwirkt in unserem Bereich etwa die mehr emotional-betonte oder aber mehr leidenschaftslos-sachliche Haltung im Schaffen oder auswählenden Nacherleben. Sie kann auch auf die Aufsuchung verschiedener Bezirke ästhetisch-ethischer Wertigkeit gerichtetes Wollen sein (Richtungseigenschaften). Dazu tritt an psychischen Kräften, was den Aufbau (Tektonik) der Persönlichkeit und ihres Begabungsbildes bestimmt, das fördernde oder einander hemmende Verhältnis der besonderen musikalischen oder auch der psychischen Kräfte überhaupt. Und zuletzt werden bei der Zeichnung des musikalischen Persönlichkeits- und Begabungsbildes die Haltungsanlagen (Aspekt) zu berücksichtigen sein, typische Berufsanlagen oder auf ihre Ausprägung hinzielendes Verhalten als besondere Auswirkung allgemeinpsychischen Verhaltens überhaupt.

Aus alledem geht hervor: Um Rassenunterschiede musikalischer Begabungen erfassen zu können, muß der Rahmen der Untersuchung viel weiter gespannt werden, als das bei Garth der Fall ist. Methodisch aber muß eine solche wertende Prüfung den Weg gehen vom naturwissenschaftlich-mechanistisch-atomistischen Denken eines vergangenen Materialismus in den Bereich charakterologischer und dynamischer Ganzheitsauffassung, in die Beschreibung und Wertung der lebendigen Organik einer rassebestimmten Persönlichkeit. Und endlich wird zu trennen sein, was in der musikalischen Prägung des Menschen einzelmenschlich bestimmt und veränderlich ist von dem, was wirklich rassebestimmt ist, d. h. was über die individuelle Bindung hinweg umfassende Geltung hat, weil es unter dem Walten einer rassischen „Gestaltidee" (Clauß), einem die Einzelpersönlichkeit formenden inneren Gesetz von umfassender Kraft steht, einer Wesenheit, einem Sosein eingeordnet ist, das die ihm zugehörigen Menschen im musikalischen Tun und im aufnehmenden Erleben zur rassischen Einheit zwingt und bindet.

Stellt die Charakterologie einer rassenseelischen Erforschung der Begabung und speziell der musikalischen Begabung ihre Erkenntnisse und Methoden bereit, so erhebt sich nun die Frage, ob diese Aufgabe nicht schon von den bisherigen charakterologischen Typologien geleistet oder wenigstens angebahnt worden ist. Und wir müssen im Anschluß daran prüfen, ob wir mit der rassenseelischen Einordnung und Zuordnung der musikalischen Begabungen etwa nur eine neue charakterologische Typologie aufstellen, mit ebenso bedingter Gültigkeit wie die bisherigen Typologien sie besaßen. Trifft das aber nicht zu, so ist zu fragen, wie weit wir mit unserer Arbeit den Boden der bisherigen charakterologischen Ordnungen verlassen und zu einer grundsätzlich neuen Sicht, aus anderer Weltanschauung heraus und mit anderen wertenden Ansprüchen kommen.

Müller-Freienfels[1] hat das Kunstgenießen in seine sensorischen, motorischen, assoziativen, intellektuellen und emotionalen Faktoren zerlegt. Er beschreibt dementsprechende Typen, die eine ununterbrochene Reihe von großer Ausdehnung bilden. Deren Umfang wird besonders groß, wenn man berücksichtigt, daß aus den Kräften des Imaginativ-Assoziativen eine Fülle von synästhetischen Möglichkeiten wachsen[2]. Müller-Freienfels führt seine Typen aber nicht nur auf das Vorherrschen der verschiedenen Sinnesgebiete zurück, sondern auch auf den Gegensatz aus dem verschiedenen Anteil der Emotionalsphäre oder der Intellektualsphäre und der mehr statisch oder dynamisch gearteten Haltung der Psyche. Das sind alles Gegensätze, die wir durchaus in den verschiedenen musikalischen Begabungen der Rassen als grundsätzlich und tatsächlich rassenpsychologisch bedingte Angelegenheiten mit finden. Doch wollen sie als solche, die sich nicht nur in der musikalischen Persönlichkeit, sondern auch im musikalischen Werkbereich finden, bei Müller-Freienfels noch nicht angesehen und gewertet werden. Es sind das bei ihm alles typische Prägungen von in erster Linie einzelmenschlicher, nicht aber von grundsätzlich übergreifender Bedeutung.

Müller-Freienfels gewinnt seine Typen aus der Aufgliederung des psychischen Prozesses. Spranger[3] leitet die seinigen aus dem lebendigen Wechselspiel zwischen Mensch und Kultur ab. Die um den ästhetischen Menschen als Mittelerscheinung seiner Reihe kreisenden Typen lenken den Blick ebenfalls ins Rassische und auf die aus dem Kulturbewußtsein wie aus dem Rassischen heraus verschiedene Stellung der Musikalität (in unserm Sinne) am Rande oder im Mittelpunkte der Gesamtpersönlichkeit. Daß die Reihe der Wertsetzungen aber nicht „in der tatsächlichen seelischen Struktur des Menschen gegeben“ (326) und „die konkrete Rangordnung der Werte nichts fertig Gegebenes, sondern ein im historischen Geistesprozeß schrittweise Erkämpftes“ (339) ist, zeigt an, daß die Sprangerschen Typen eben als individuelle Varianten im Bereiche einer geschlossenen Kultur und aus ihrem Verhältnis zu deren als objektive Kräfte angesehenen Reihe menschlicher Erlebensmöglichkeiten heraus gefunden sind. Nicht aber sollen sie blutsund damit rassebestimmte Typenerscheinungen sein, denen die Wertwelt nicht in erster Linie historisch, sondern ebenso rassisch bedingt erschiene.

Vom Somatischen her hat Kretschmer[4] Konstitutionstypen aufgestellt, in deren Bereich er das Psychische entsprechend ausgeprägt findet. Er kreist dabei um die gegensätzlichen Grundtypen des Schizothymen und des Zyklothymen. Der Athletiker als Mittelglied ist in seinem System ohne selbständige Bedeutung. Er untersucht die Genialen in beiden Werken und sieht sie dort auftreten, wo eine hochgezüchtete Familie im Erbgang zu entarten beginnt (II/22). Das Wesen des Genies erblickt er in der Vermischung und im Zusammenwirken der beiden von ihm aufgestellten Grundtypen und den damit entstehenden inneren Spannungen

[1] R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 3. Aufl., Leipzig 1923. Erziehung zur Kunst, Leipzig 1925. Persönlichkeit und Weltanschauung, Berlin 1919.

[2] G. Anschütz, Farbe-Ton-Forschungen, 3. Bd, Hamburg 1931.

[3] E. Spranger, Lebensformen, 5. Aufl. Halle 1925.

[4] E. Kretschmer, Körperbau und Charakter (I), 7./8. Aufl. Berlin 1929. Geniale Menschen (II), Berlin 1931.

(II/72). Seine Typen mit Rassen gleichzusetzen, lehnt er ab, ebenso die starre Wertung der Rassen von der nordischen als Höchstwert aus. Das häufigere Vorkommen bestimmter Körpertypen und Geisteshaltungen in den einzelnen Rassen sieht er dagegen als gegeben an. Wenn sich dann seine Beschreibung des Schizothymen eben weitgehend mit nordischer Haltung, seine Umreißung des Zyklothymen mit ostischer als gegeben erweist, so fehlt ihm doch in seiner geschlossenen Typologie die Möglichkeit, den westischen Menschen zu erfassen. Er schreibt ihm häufig schizothyme Züge zu (II/Kapitel „Genie und Rasse", S. 75—110). Es schälen sich mithin in seiner charakterologischen Typologie (welche leider die Musiker immer nur am Rande berücksichtigt) Schaffens- und Begabungsrichtungen heraus, die als Typen durchaus rassischen Hintergrund haben, aber doch nicht als rassenseelische Typen anzusprechen sind, schon weil sie als Glieder eines grundsätzlich zweigliederigen Typensystems die Fülle rassischer Erscheinungen einfach nicht zu umfassen vermögen.

Auf rassische Gegensätze mögen ferner die charakterologischen Typologien von E. R. Jaensch[1], C. G. Jung[2], K. Jaspers[3] und L. Klages[4] schließlich hinführen. Jaensch stellt seinem integrierten (I_1- und S-Synästhetiker)Typus den desintegrierten gegenüber und ordnet jenen dem Süden, diesen dem Norden (27), sowie — unter ausdrücklicher Bezugnahme auf H. F. K. Günther und L. F. Clauß — dem südlichen und nordischen Menschen zu. Jung sieht die Grundformen menschlichen Seins zwischen den Polen des Introvertierten und Extrovertierten schwanken. Jaspers prägt die ebenfalls durchaus rassenseelisch deutbare Dreiheit: gegenständliche-selbstreflektierte-enthusiastische Einstellung, sinnlich-räumliches, seelisch-kulturelles, metaphysisches Weltbild; Skeptizismus und Nihilismus, der Halt im Begrenzten, der Halt im Unendlichen. Das sind psychologische Typen, die nicht nur beim Musiker als Einzelpersönlichkeit vorzufinden sind, sondern die durchaus rassische Gruppierungen des gesamten Begabungstypus aufweisen. Klages endlich läßt die Möglichkeiten menschlichen Seins zwischen dem Vorwiegen von Geist oder Seele pendeln — ein Gegensatz, der in den rassischen Unterschieden musikalischer Begabungen besonders deutlich anzutreffen ist.

So berühren diese charakterologischen Typologien oft, mit mehr oder minderer Zielstrebigkeit, die rassischen Unterschiede der Persönlichkeit und damit auch die der musikalischen Begabung. Dies geschieht um so stärker, je mehr sie als Systeme über den Rahmen einer bloßen „Differentialtypik"[5] hinausgehen, irgendein Erscheinungsmerkmal menschlich-seelischen Verhaltens als Kern ihrer Betrachtung herausgreifen oder aber eine Erfassung des psychischen Seins von der „charakterologischen Dominante" aus, von der Unterstreichung der hervorstechenden Eigenschaft in der Erscheinung eines Menschen (Lersch 77/8) betreiben. Sie nähern sich den rassenseelischen Gegebenheiten überall da am stärksten, wo sie „Total-

---

[1] E. R. Jaensch, Grundformen menschlichen Seins, Berlin 1929.
[2] C. G. Jung, Psychologische Typen, 2. Aufl. Zürich 1926.
[3] K. Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen, Berlin 1925.
[4] L. Klages, Der Geist als Widersacher der Seele, Leipzig 1929ff.
[5] Ph. Lersch, Probleme und Ergebnisse der charakterologischen Typologie; Bericht über den XIII. Kongreß der Gesellschaft für Psychologie 1933, Leipzig 1934.

typen" prägen und sich bemühen, „ein urgegebenes, nicht mehr reduzierbares, organisierendes Prinzip aufzufinden", das alle Verhaltungsweisen des betreffenden Typs bestimmt (78). Ein solches letztes Prinzip seelischer Gestaltung ist ja schließlich auch das rassische Gesetz, was wir bei den musikalischen Begabungen suchen. Und es könnte auf den ersten Blick so scheinen, als fügten wir mit der rassenseelischen Zu- und Einordnung der Musikalität nur eine neue Totaltypik den bisherigen hinzu. Indessen handelt es sich hier um etwas grundlegend anderes, da wir mit der Erfassung der Rassenunterschiede musikalischer Begabung den Standpunkt völlig wechseln. Denn die bisherigen psychologischen Typologien untersuchten entweder das psychische Kräftespiel an sich, man könnte beinahe sagen: den psychischen Mechanismus. Oder sie hatten als „psychophysische Typologien die Leib-Seele-Totalität als Gegenstand ihrer Forschung". In den „psychokosmischen Typologien" — wie bei Spranger — ist dann „das typusstiftende Merkmal die besondere Art des Gegenüberstehens von Ich und Welt" (Lersch 81). In allen den Fällen aber dreht es sich um die Erforschung von Einzelpersönlichkeiten einmal, zum andern aber um die Zusammenfassung von fiktiven Menschengruppen, die — über die ganze Welt zerstreut — niemals willenseinheitliche und willensgebundene Gemeinschaften bilden können und wollen, weil ihre Glieder nicht einem gemeinsamen Stilgesetz unterstehen, das tatsächlich für ihre ganze Person und ihr ganzes Leben gilt. Es ist das alles Zusammenschau von Menschen unter rein formalen Kategorien, welcher Rasse und Volk als Gegenstände der Betrachtung vollkommen fernliegen. Wenn wir die musikalischen Begabungstypen rassenkundlich erforschen wollen, so benutzen wir zwar die Methoden und Ergebnisse der bisherigen charakterologischen Typologien, verändern aber den Blickpunkt unserer Schau grundsätzlich. Wir betrachten nicht allein die Bindung durch die gleichen psychischen Formen und Wirkungsrichtungen, das gleiche Wechselspiel des Geist-Seele-Leib-Komplexes. Wir sehen nicht das Widerspiel zwischen Ich und Welt als in erster Linie historisch bedingtes und von einer übergelagerten Kulturidee ausgeformtes Gegebensein. Sondern wir fassen das einzig und allein als von Blut und Rasse aus bedingt, erkennen Bindungen nur im Bereich der gleichen rassischen Ideen und entdecken den ganz verschiedenen Sinninhalt scheinbar gleicher Formen und Tatbestände, weil wir sie von allen Seiten und aus der Gesamtheit von Mensch und Kultur her durchleuchten. Die Sinnsetzung der rassenseelischen Grundgegebenheiten erfolgt auf der Grundlage einer Gesamtschau, die alles umreißt, was eben von den Kräften des betreffenden Blutes, der Rasse irgendwie geformt wurde, noch gestaltet oder gelebt wird. Diese vollkommen veränderte Sicht hat dann nicht nur Gültigkeit für eine Rasse und eine Kulturlage, wie das für die bisherigen Typologien gilt. Sondern sie findet und anerkennt die andere Ordnung und Gruppierung der Werte in jedem anderen rassischen Bereich, weil sie ihn aus der umfassenden Anschauung aller seiner Gestaltungen heraus begreift und nachzeichnet. Sie erfaßt nicht den Einzelnen um seiner selbst aus seiner formalen psychologischen Gestaltung heraus. Sie führt aus der Eigengesetzlichkeit von Mensch und Objekt in die einheitliche Sicht der Welt aus deren Menschen und dieser Menschen aus ihrer

Welt. Sie rückt aus der Erforschung der individuellen Differenzen im Sinne der differentiellen Psychologie[1] in eine Zusammenschau des organisch Gewachsenen, wird zur Fragestellung nach der Auswirkung der rassischen Kräfte im einzelnen und der Gemeinschaft, sucht das wirkende rassische Gestaltgesetz aus seiner Gestaltwerdung überall zu begreifen und wird damit Ideenforschung, Synthese anstatt analytischer Erstsicht. Diese Akzentverschiebung von der charakterologischen Typologie zur „Rassenseelenforschung" im Claußschen Sinne bedeutet eine entscheidende Wendung. Sie rückt alle Betrachtung in den lebendigen Zusammenhang der Wirklichkeiten, der natürlichen Bindungen, der Kulturen und der politischen Bewegungen, wie sie allesamt aus der Kraft rassischer Ideen geschaffen sind. Sie zieht nicht mehr Längsschnitte durch die Menschheit, die zeitlose statt gewachsener Wesenheiten umgrenzen. Sie legt Querschnitte biologischer und geographischer Art hindurch, die stets einen in sich geschlossenen Wertkreis kennzeichnen. Damit erledigt sich denn auch von hier aus die Garthsche Untersuchung der Musikalität weißer, gelber und schwarzer Rasse; denn sie faßt den Menschen als musikalische Persönlichkeit rein formal an und tritt mit einebnenden Wertsetzungen an sie heran, die nur für eine Rassenschicht wirklich Geltung haben. Wir werden weiterhin sehen, wie aus unserer veränderten Blickrichtung heraus andere Wertreihen entstehen. Doch ist es erst nötig zu überschauen, welche Voraussetzungen die Rassenwissenschaft solcher Erfassung der musikalischen Persönlichkeit und der Erforschung rassegebundener Musikalität bisher bietet.

Als Hauptaufgabe der Rassenpsychologie erscheint heute die scharfe und eindeutige Umgrenzung des rassenseelischen Persönlichkeitskernes, seine Erkennung und Festigung von der Erblehre her und seine klare Absetzung gegen Gestaltungen durch die Umwelt. Besonders bedeutsam ist weiter die Frage nach dem Verhältnis des Rassenseelischen zum rassenmäßig bestimmten Somatischen und die nach der Priorität einer dieser beiden Seiten. Und hinzu tritt die auf Grund dieser Erkenntnisse immer plastischere psychologische Charakterisierung der einzelnen Rassen, die uns hier ganz besonders angeht. Die Systematik der Rassen ist im allgemeinen einheitlich. Nur Rutz[2] stellt im Anschluß an seine früher geformten Typen[3] eine abweichende viergliedrige Reihe auf. Er spricht von den vier Urarten des Sphärikers (therm-asthenischer Typ; Beispiele: Mozart, Bruckner), des Parabolikers (chim-asthenisch; Beethoven), des Pyramidikers (chim-energisch; Wagner) und des Polygonikers (therm-energisch; negroid). Aus diesen Urarten entstehen ihm die sehr zahlreichen Unterarten, in denen jeweils ein seelisches Gestaltgesetz herrschend ist, so daß von schizoiden Erscheinungen nicht gesprochen werden kann (255). Demgemäß redet er von „seelischen Permanenten" und „psychischen Formanten". Strittig ist jedoch, ob seine früheren Typen überhaupt als rassische angesprochen werden können. Denn schließlich kommt er zu der Feststellung,

---

[1] W. Stern, Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen, 3. Aufl. Leipzig 1921.

[2] O. Rutz, Grundlagen einer psychologischen Rassenkunde, Leipzig 1935.

[3] O. Rutz, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911. Menschheitstypen und Kunst, Jena 1921.

daß es überhaupt keine europäische Rasse oder Art gibt (230). Das heißt doch, seine Rassentypen sind im Sinne der früheren charakterologischen Typologien Längsschnitte nach formalen Kategorien durch die Menschheit, welche dann auch nur formale Bedeutung haben können. Der innere Widerspruch seiner Lehre wird noch deutlicher, wenn er einen neuen leib-seelischen Dualismus annimmt: das körperliche Vererbungsgesetz ist abgespalten vom seelisch-ausdrucksmäßigen (214), körperlich kann die Persönlichkeit uneinheitlich sein, seelisch beherrscht sie ein Gestaltgesetz. Damit tritt er in geraden Gegensatz zu der Feststellung Petermanns[1], daß „das Problem der Rassenpsyche unter genau denselben Voraussetzungen steht, wie das Problem der Rassensoma" (218). Diesen rassenseelischen Kern erfaßt letzterer klar von der Erblichkeitsforschung her. Ihm können „als seelische Rassenanlagen im engsten und präzisesten Sinne des Wortes nur solche Bestimmungen des seelischen Seins angesehen werden, die sich auf die Primärschichten des leibseelischen Gesamtvitalismus beziehen . . . ferner der weitere Kreis der strukturmäßig mit der Primärschicht zusammenhängenden Strukturbestimmtheiten und schließlich die Sekundärfixierungen, umweltabhängig, umweltgesteuert zwar, aber auf die rassenseelische Primärstruktur zurückbeziehbar" (190). Nicht rassefundiert ist ihm, was „jenseits liegt, also auch alles, was die inhaltliche Festlegung der geistigen Lebenswirklichkeit betrifft" (ebd.). Es ist die Erkenntnis der Tatsache, daß das rassenseelische Bild eben nicht etwas nur erbmäßig Festgelegtes, material ein für allemal Umrissenes ist, daß es nach Eickstedt[2] „nicht etwas derartiges wie seelische ‚Eigenschaften' gibt, sondern nur Angelegtheiten zu bestimmten Reaktionen" (28) und daß die im Chromosom gelagerte Anlage „nichts klötzchenhaft Materialistisches, sondern ein immanentes Potential, eine strebige Angelegenheit ist" (29). Rasse wird dementprechend von Petermann als „biologisch, biodynamisch, nicht als Abwicklung absoluter, ursprünglich vorhandener Potenzen, sondern als Ergebnis lebendiger Wechselwirkung zwischen Erbfaktoren und auslesenden Umweltbedingungen" (220) erkannt. Und den Einfluß der Geistessphäre, die von der Gemüts-(Gefühls-)Sphäre zwar beeinflußt wird, hebt Rutz hervor, wenn er, diese Tatsache übersteigernd, von der „Befreiung der Artseele durch den Geist" (284) spricht. Wir sehen hier, wie ausschlaggebend die Erkennung des Rassenseelischen als einmal erbmäßig bedingt und zum andern entwicklungsgeformt ist. Es ist der Gedanke, den Alfred Rosenberg bereits im „Mythus des zwanzigsten Jahrhunderts"[2] aussprach: „Wir unsererseits leugnen gar nicht sehr verschiedene Einflüsse: Landschaft und Klima und politische Tradition; aber das alles wird vom Blut und dem blutgebundenen Charakter überhöht. Um die Wiedererkämpfung dieser Rangordnung geht es" (37). Wir werden weiterhin sehen, wie diese Priorität des rassenmäßig Bestimmten gegenüber allem Umweltgeformten bei Clauß als „Gestaltidee", als „vererbbares Gestaltgesetz" da ist. Wir erfassen aber auch die grundlegende Wichtigkeit der „Abwendung von der atomisierenden mendelistischen Mechanik" und die Notwendigkeit, die „statische Konstruktionsbetrachtung radikal durch eine dynamische zu ersetzen" (Eickstedt 138,

---

[1] B. Petermann, Das Problem der Rassenseele, Leipzig 1935.

[2] A. Rosenberg, Der Mythus des zwanzigsten Jahrhunderts, 4. Aufl. München 1932.

135)[1]. Zugleich wird damit der Erkennungskreis weiter dadurch, daß „aus dem Vorhandensein bestimmter einzelner, direkt aufweisbarer Rassenzüge auf das Vorhandensein weiterer dieser selben Rasse zugehöriger, aber nicht direkt aufgewiesener Züge zu schließen ist — sofern nämlich dabei Gen-Koppelung auf Grund anderer Erfahrungen vorausgesetzt werden kann" (Petermann 117). Das alles auf die rassenpsychologisch gerichtete musikalische Begabungsforschung angewandt heißt dann: es ist nicht angängig, grundständige musikalische Leistungen einfach als in ihrem vollen Ausmaß rassebestimmt anzusprechen; denn in ihnen ist wohl die Möglichkeit von Entwicklungsrichtung und Entwicklungsmaß rassebestimmt. Aber der experimentell zu erfassende Leistungsstand ist erb- und umweltbestimmt. Ferner kennzeichnen gar nicht die Ausmaße der Einzelfähigkeiten den rassischen Umriß der Musikerpersönlichkeit, sondern vielmehr — abgewandt von solcher materialistischen Wertung — die Art des Ineinanderspielens, des dynamischen Verhältnisses derselben. Damit liegt dann der rassische Kern musikalischen Seins in den Primärfunktionen gegeben, im psychischen Tempo, der Psychomotilität, dem Vitaltonus u. a. m. Und schließlich ergibt sich eben erst aus der Gesamtschau der musikalischen Persönlichkeit ihr wahres und vollständiges Bild, weil aus dem lebendigen Mit- und Gegeneinander erst die Reihe der Beziehungen, die als Ganzes nun den Begriff der Musikalität umgrenzen, oft rückschließend erfaßt werden kann. Mit alledem tut sich die ganze Enge und Haltlosigkeit der Garthschen Untersuchung kund, die an die Fülle der Erscheinungen, an das Gesamtbild der musikalischen Begabung ja gar nicht herankommt.

Doch betrachten wir noch, wie die bisherige Rassenwissenschaft das Bild des musikalischen Menschen in den einzelnen Rassen zeichnet. Gemeinsam ist den Forschungen von Hans F. K. Günther[2], Kern[3] und auch Schultze-Naumburg[4] sowie v. Eickstedt[5], daß sie vom somatischen Rassenbild ausgehen. Seelisches tritt dazu erst nachträglich in Parallele, erfahrungsmäßig geschaut, nicht immer Rassisches und Volkliches unbedingt voneinander scheidend. Das dürfte für die musikalische Forschung zwar nicht immer ein gangbarer Weg sein, weil in den weitaus meisten historischen Fällen kein klares und allseitig beleuchtetes somatisches Bild vorliegt. Doch ist es notwendig, eine solche Charakteristik des Musikalischen bei den verschiedenen Rassen in den Rahmen unserer umfassenden grundsätzlichen Betrachtungen hineinzuziehen. Der nordischen Rasse spricht H. F. K. Günther

---

[1] E. Freiherr von Eickstedt, Grundlagen der Rassenpsychologie, Stuttgart 1936. E. R. Jaensch, Die Lage und die Aufgabe der Psychologie, Leipzig 1933, S. 121 Anm.: „Gegenüber der anthropometrischen und morphologischen Definition ist zu fragen: Warum könnte nicht zwischen den seelischen Neigungen, die doch funktionelle sind, eine Korrelation vor allem mit dem funktionell-somatischen, d. h. physiologischen Bereich bestehen, anstatt, wie hier angenommen wird, mit dem morphologisch-anatomischen?"

[2] H. F. K. Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes (I), 15. Aufl. München 1930. Rassenkunde Europas (II), 3. Aufl. München 1929. Rasse und Stil (III), 2. Aufl. München 1930.

[3] F. Kern, Stammbaum und Artbild der Deutschen und ihrer Verwandten, München 1927.

[4] P. Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse, München 1928.

[5] E. Freiherr von Eickstedt, Die Rassen der Erde (Erläuterungen zur VIII. Abteilung des Physikalischen Wandatlas von Hermann Haack), Gotha 1935.

die Tonkunst als zweite Gabe zu (I/213). Ihm ist „die Kunst Bachs höchstes Beispiel jener gleichsam sachlichen Leidenschaft" (I/195). Die fälische Rasse wird „mehr zur Baukunst und den bildenden Künsten als zu Tonkunst und Beredsamkeit" neigend geschildert (I/241). Sie ist „mehr sachlich als formgewandt, mehr gewichtig als schöpferisch" (Kern 62). Der westischen Rasse ermangele die „überragende geistige Schöpferkraft" (I/217); westische Form sei „leichter übernehmbar, leichter zugänglich als die mehr im Willen und Empfindung wurzelnde leiblich-seelische Haltung der nordischen Rasse" (Schultze-Naumburg 29). Die ostische Seele zeichnet „passives, vergnügtes Temperament" aus (Eickstedt 16). Sie bevorzugt eine „Entstraffung der Form" (Günther III/64). Ostbaltisches Wesen weist „schweifende (mehr musikalische) Einbildungskraft" auf (I/273); es liebt „verschwimmende, ziehende Weisen" (I/238), „einen für sie geltenden Wert aus ‚Formlosigkeit' schaffend" (III/64). Die dinarische Rasse[1] findet in solchen Charakterisierungen ganz besondere Beachtung und Wertigkeit. Sie soll „eine besondere Begabung für Tonkunst aufweisen" (I/226, III/86). „Musikalische Neigungen" hebt auch Eickstedt (16) an ihr hervor. Auch die vorderasiatische Rasse sei „für Tonkunst besonders begabt" (I/227, II/92), was bei dem offensichtlichen Zusammenhang zwischen dinarisch und vorderasiatisch nicht besonders verwunderlich wäre. Die orientalische aber sei bei der ihr „eigenen Würde und dem düster glühenden, nur von jäher Leidenschaft immer wieder durchbrochenen Ernst . . . einer Hingabe an die Tonkunst kaum zugänglich" (III/111). Aus diesen Proben ist schon ersichtlich, daß alle diese Charakteristiken des Musikalischen und der Musik aus einem einzigen Blickpunkt heraus gewonnen sind. Es ist die dinarisch-nordische Musikbegabung und Musikgestaltung, wie sie seit dem Klassizismus Ideal des musikalischen Schaffens und der musikalischen Bildung sind. Von hier aus wurden die Rassen als Träger der Musikalität und der musikalischen Werte gesehen und nicht aus ihrem eigenen Sosein verstanden und gewertet. Musikalität ist dabei gleichzeitig als Summe bestimmter Merkmale, genau wie auch die dafür günstigste Gesamtstruktur als Grundlage der besonderen Anlage, als eine Ballung von Eigenschaften angesehen, deren häufiges Vorkommen entscheidend ist. Jedoch ist „über die seelische Gesetzmäßigkeit des nordischen Menschen oder irgendeiner anderen Rasse mit statistischen Angaben über das Vorkommen von Eigenschaften nicht das mindeste gesagt und soll auch nichts Entscheidendes gesagt werden. Sie sind nicht aus seelenkundlichen, sondern aus körperkundlichen Werken genommen, denen man freilich den Vorwurf nicht ersparen kann, daß sie da und dort mit unpsychologischen Methoden in die Bereiche der Psychologie herübergreifen" (Clauß III/11). Es gibt also die bisherige Rassenwissenschaft unserer Forschung wohl entscheidende Fingerzeige und stellt ihr die Grundpro-

[1] Der Begriff der dinarischen Rasse, in der musikwissenschaftlichen Forschung z. B. bei Eichenauer entscheidend verwendet, bedarf seines nach zwei Seiten (nordisch oder vorderasiatisch) weisenden Wesens halber dringend einer grundsätzlichen Aufklärung. Clauß wirft die Frage auf, ob „der als ‚dinarisch' angesehene Menschenschlag eine Rasse im strengen Sinne oder aber eine rassische Stilverbindung (mit starkem nordischen Einschlag) sei" (II/61, I/129). Siehe auch „Rasse" und „Sonne" 1934 mit Beiträgen von L. G. Tirala und R. Eichenauer zu dieser Frage.

bleme klar. Jedoch eine rassenseelische Charakteristik der einzelnen Rassen, wie wir eine solche brauchen, vermag sie noch nicht zu geben und damit unserer Aufgabe auch über das Methodische hinaus den Boden zu bereiten. Das tut dann erst Ludwig Ferdinand Clauß[1] mit seiner Schöpfung der *Rassenseelenforschung*. Ihr müssen wir uns im folgenden ausführlicher zuwenden, weil sie richtunggebend nicht nur für die Erforschung der musikalischen Begabung und Persönlichkeit, sondern auch für die rassenwissenschaftliche Erforschung der Musik selbst wird.

Clauß' Ziel ist, „die Gestalt-Idee, gleichsam den Plan, nach welchem dieser Mensch geschaffen" (I/115), aufzudecken. Er sieht also die Rassen als ein Sosein, als Ideen im platonischen Sinne an, die sich jeweils mehr oder weniger rein im Ideenträger verkörpern. Und sie tun das über das Seelische hinweg. Clauß steht da in polarem Gegensatz zu Eickstedt, der von der „Schaffung einer gemeinschaftspsychologischen Typologie, deren bereits gegebener Ausgangspunkt die zoologische Körperform ist" (Eickstedt, Grundlagen 108) spricht. Clauß sind „die Unterschiede der Rassen Unterschiede des Stiles, nicht der Eigenschaften" (I/167); denn „Rasse ist nicht ... ein Klumpen von vererbbaren Eigenschaften, sondern vererbbares Gestaltgesetz, das sich in allen Eigenschaften, welche immer der Einzelne haben mag, auswirkt und ihnen Stil verleiht" (III/82). Hier ist also die statisch-atomistische Auffassung vom Aufbau des Rassenseelischen von Anfang an abgelehnt, ein Standpunkt, den die Methodologie dann nachträglich bejahte. Darüber hinaus aber spricht Clauß eben vom „Gestaltgesetz" als der Auswirkung jeder rassischen Idee. Der Weg seiner Erkenntnis führt über das „Aufsuchen des Menschen in ihrem eigenen Lebensfelde ... Mitleben am Rande des fremden Lebens so lange, daß unzählige Geschehnisse unter unzähligen Umständen sich in der Dauer dieses Mitlebens immer wieder ereignen. Dann wird vielleicht eines Tages der Punkt erreicht, wo wir das Gesetz erfassen, das diesem fremden Leben die Einheit der Gestalt gibt" (IV/16). Dieses Ziel völlig eindringenden Verstehens ist ihm dann „durch jeden Einzelausdruck eines Menschen hindurchschauend uns die gesamte Gestalt aufzubauen, die sich darin ausdrückt" (I/121).

Hier entsteht freilich dem Forscher eine ganz andere Aufgabe, die er mit der „mimischen Methode" löst, mit der „ein Verfahren gemeint ist, das nicht mit mechanischen Instrumenten vorgeht, sondern den Forscher selbst zum Werkzeug seines Forschens macht" (IV/14). Im Kreise dieses Erlebensringes kommt es dann zu einer Reihe von photographischen Aufnahmen, welche „typische Ausdruckverläufe durch Aufnahme ihrer typischsten Phasen erfassen", denn „auch der beste Vertreter (seines Typus') kann nicht in jedem Augenblick seines Tages in gleichem Maße typisch sein: nicht jedes Erlebnis, das er ausdrückt, entströmt der Wesensmitte des Typus" (I/121). Diese Bilder sind ihm für die Darstellung gewissermaßen Orientierungspunkte in der Ganzheit des Erlebensstromes, aus dem recht

[1] L. F. Clauß, Rasse und Seele — Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt (I), 3. Aufl. München 1933. Die nordische Seele — eine Einführung in die Rassenseelenkunde (II), 8./12. Tsd. München 1933. Rasse und Charakter — I: Das lebendige Antlitz (III), Frankfurt a. M. 1936. Psycho-Anthropologie und mimische Methode (IV), Zeitschrift für Rassenkunde 1936. Als Beduine unter Beduinen (V), Freiburg i. Br. 1932.

eigentlich die rassische Erkenntnis geschöpft ist. Aus seinen sichtbaren Spuren wird auf den seelischen Befund rückgeschlossen, weil doch „der Stil des Leibes und seiner Ausdrucksbahnen eins sein muß mit dem Ausdrucksstil und Erlebensstil der Seele“ (I/135). Damit wird zugleich „der lebendige Leib in dieser Blickwendung zu einem Gebilde von Ausdruckszügen: er wird jetzt nicht mehr als ein Gefüge angesehen, sondern als ein Gezüge“ (III/16). Ein weiteres Mittel zur Klarheit ist ferner die scharfe Begrenzung in persönlicher und zeitlicher Hinsicht. „Die Bearbeitung des Verstandenen aber besteht zu einem wesentlichen Teile in einer vergleichenden Abgrenzung gegen Fremdes und Verwandtes. Darum nennen wir unsere Forschung vergleichende Ausdrucksforschung“ (I/120). Und „stilkritische Untersuchungen müssen sich daher meist auf eine Betrachtung von Erscheinungsbildern beschränken, während das Erbbild nur dort einmal herangezogen wird, wo es gilt, stilgemischte Linien in einem Erscheinungsbilde durch einen Blick auf den Erzeuger zu entwirren“ (I/29). Diese Möglichkeit, eine Erscheinung weitgehend aus sich selbst zu deuten und zu bestimmen, ohne auf ihre Erbabhängigkeit Bezug zu nehmen, wird uns für die musikalische Begabungs- und noch mehr für die Werkforschung im rassenwissenschaftlichen Sinne ganz besonders wichtig werden.

Clauß sieht die rassische Gestaltidee natürlich nicht immer rein in der Erscheinung eines Menschen verkörpert, sondern vielfach verdeckt und umgebogen durch Kräfte der Lebens- und Persönlichkeitsgestaltung von außen her. „Der artrechte Mensch ist nicht etwas, das vom Himmel fallen, noch rein aus der Erde wachsen könnte: was da fällt oder wächst, ist immer nur Stoff zur Gestaltung durch eigenen Willen“ (III/79). Und dieser wird in seiner Auswirkung wieder bestimmt durch die Fülle der Gegenkräfte aus der Umwelt. „Hier stoßen wir auf eine Gesetzlichkeit der Beziehungen zwischen seelischem Stil und Erziehung, zwischen Rasse und Geschichte, zwischen dem Bau der leiblichen Erscheinung und der Prägung des Ausdrucks, die zum Baustil passen kann oder nicht“ (I/158). Das alles in seiner Weise zu erschauen und zu erkennen, fordert Clauß vom Forscher, „daß er unbefangen zu sehen und zu hören vermöge und bereit sei, sich über die bloße Tatsachengläubigkeit zu erheben, die im Felde der empirischen Naturwissenschaft genügt“ (II/123). Denn grundsätzlich verändert ist eben sein Forschungsstandpunkt selbst: „Nicht die Zahl der Einfälle ist hier entscheidend, sondern die Wahl: die Findung des vollkommensten Beispiels, das wir als reinen Vertreter des Typus auffassen müssen und durch das hindurch wir die Gestalt-Idee am vollkommensten erfassen“ (I/120). „Wenn nämlich“ — dieser Satz ist entscheidend für Clauß' Lehre und führt uns an seine eingangs angeführte Auffassung zurück — „Ideen auch ihrem Wesen nach keine ‚greifbaren Tatsachen‘ sind, so schreibt doch ihre Gesetzlichkeit der gesamten Tatsachenwelt ihre Gesetze vor“ (I/123). Aus dieser Sicht von der rassischen Gestalt-Idee her, aus der wahrhaft künstlerisch-intuitiven Tiefenschau, erhält seine Rassenseelenlehre ihre starke Eindrucks- und Überzeugungskraft. „Es ist eine konkrete und in sich höchst komplexe Lebenserfassung, die für ihn Grundlage seiner Typenschau wird“ (Petermann 95). Und aus ihrer Ganzheit heraus wächst „die lebendige Kraft der Dar-

stellung und die Wucht und Plastik der Typenformung, die zweifellos die bisher beste rassenpsychologische Leistung darstellt" (Eickstedt, Grundlagen 113).

Sie ist es auch deshalb, weil sie drei grundsätzliche Forderungen einer aus nationalsozialistischer Weltanschauung geprägten Wissenschaft verwirklicht. Sie sieht den Menschen aus der politischen Wirklichkeit heraus, ohne alle Verzerrungen, wie sie sich zuweilen aus den Systemen der charakterologischen Typologien ergeben. Sie kann „das Bild des Menschen richtigstellen gegenüber dem nach typischen Richtungen hin verzeichneten Bilde, das sie — als Grundlage der bisherigen Kultur — vorfindet: das ent-idealisierte Bild des Mechanismus und Physikalismus, ebenso wie dessen Gegenpol und Widerpart, das hyperidealistische Bild der verschiedenen Richtungen des philosophischen Idealismus" (Jaensch a. gl. O. 93). Clauß' Rassenseelenlehre ermöglicht es schließlich, den deutschen Menschen in aller Deutlichkeit gegen alles Fremde abzuheben, nicht auf der Grundlage irgendwelcher lebensferner Doktrin, sondern mit dem Bewußtsein des täglichen Kampfes um dessen erzieherische Verwirklichung aus seinem klar erschauten Bilde und mit der Gewißheit, „daß es sich in diesem Kampfe nicht um die Vorherrschaft eines abstrakten Geistes handelt, sondern um die Gestalt eines ganz konkret gegebenen Menschentums"[1]. Und endlich vollzieht das seine Lehre aus der Haltung einer typisch deutschen Wissenschaft, die sich loslöst von der nur rationalen und konstruktiven, oft aber gerade deshalb unschöpferischen Erkenntnisweise. „Denn nicht die rationale Einstellung zur Welt ist der innerste Kern deutschen Wesens, sondern gerade ihre irrationale Fassung im Erlebnis. Die Vorherrschaft des Rationalismus bei uns war eben nicht zum wenigsten auch Ausdruck der Überfremdung durch den spezifisch rational veranlagten westlerischen Geist, der wieder mit dem Rationalismus des Judentums enge Berührungspunkte hat"[2].

Clauß' System ist bisher sechsgliedrig. Neben den nordischen, den „Leistungsmenschen" mit seinen seelischen Grundhaltungen des „Abstands" und des „Ausgriffs" tritt der fälische, der „Verharrungsmensch". In ausgesprochenen Gegensätzen dazu stehen der westische als der „Darbietungsmensch" mit seinem Hang, alles Geschehen in die Haltung des Spieles aufzulösen und der ostische oder „Enthebungsmensch". Der vorderasiatische „Erlösungsmensch" aber ist aus dem inneren Zwiespalt von Fleisch und Geist, der wüstenländische „Offenbarungsmensch" aus der Hingabe an den Augenblick, dem blitzartigen Zufassen, „dem gelassenen oder erregten Hinhorchen, welches alles Erlebnis dieser Menschen im Grunde begleitet" (I/67), geformt. Von welcher Kraft und Umfassung diese Claußschen Typen sind, mag dem Musiker besonders deutlich werden, wenn wir etwa die Grundhaltung J. S. Bachschen Schaffens als ausgesprochen „leistungsmenschlich", Brahms' Melodik als aus der Haltung des „Verharrungsmenschen" gequollen ansprechen. Bizets Kunst trägt alle Züge, die den „Darbietungsmenschen" charakterisieren. In Schuberts Musik bestimmt das „Enthebungsmenschliche" alles Gestalten, und stark „Erlösungsmenschliches" prägt über ihre dinarische

[1] A. Rosenberg, Weltanschauung und Wissenschaft, Nationalsozialistische Wissenschaft, Heft 6, München o. J., S. 10.

[2] P. Krannhals, Das organische Weltbild, zwei Bde, München o. J., Bd. 1, S. 321.

Zugehörigkeit hinweg — Clauß sieht dinarisch nur als den besonderen Fall einer Rassenmischung an (II/61) — das schöpferische Bild von Wagner und Bruckner vorzugsweise.

Wir haben nunmehr von der charakterologischen Typologie, von der allgemeinen Rassenpsychologie und ganz besonders von der Claußschen Rassenseelenlehre her eine ganze Reihe von Ausgangspunkten und Hilfsmitteln für den Aufbau einer Methodik der Klarstellung rassischer Unterschiede der musikalischen Begabung und Persönlichkeit gefunden. Zusammenfassend stellen wir jetzt folgende Möglichkeiten und Notwendigkeiten heraus:

1. Die Unterschiede musikalischer Begabung sind nur erfaßbar im Sinne der charakterologischen Typologien und aus dem Gesamtbild des Persönlichkeitsganzen heraus[1]. Die Forschung sieht die Summe der eigentlichen musikalischen Fähigkeiten und Begabungen entweder als die charakterologische Dominante des betreffenden menschlich-rassischen Gestaltaufbaues, von der aus alles psychische Sein die Sinnsetzung erfährt und um die als eigentlichen Kern herum alles gelagert ist. Oder aber sie deutet die psychische Gesamtstruktur als notwendig hinführend auf die starke Ausprägung der besonderen musikalischen Kräfte. Sie faßt innerhalb des engeren musikalischen Komplexes der Persönlichkeit differentialtypische Erformungen auf, je nachdem das Ineinanderspielen der grundständigen Fähigkeiten nach der einen oder anderen Seite hin seinen Schwerpunkt verlagert. Bei allen diesen Feststellungen aber handelt es sich vor allem um die Ausprägung des Gesamtgefüges der Persönlichkeit, um die Begabungsform. Der Unterschied zwischen solchen Erkenntnissen der charakterologischen Typologie und denen der Rassenpsychologie ist dabei darin zu suchen, daß erstere zeitlose und raumlose formale Stilgesetze aufspürt und ihre Arbeit aus den Erkenntnissen an Einzelmenschen letzthin ableitet. Letztere dagegen sucht das blutgebundene Stilgesetz, das in seinem Vorkommen und seiner Geltung ursprünglich historisch und geographisch begrenzt war. Sie gründet ihre Erkenntnisse auf der unter dem Eindruck der Intuition aus der Ganzheit des Lebens gewonnenen Schau, deren Gültigkeit erst in zweiter Linie am einzelnen Beispiel bewiesen wird.

2. Die eigentlichen Rassenunterschiede der musikalischen Begabung sind nicht in den Mengeneigenschaften der speziellen Fähigkeiten anzutreffen. Gewiß bestehen auch hier gewisse Unterschiede. Die Verwendung der Ein- und Mehrstimmigkeit, harmonisches oder rein rhythmisch-melodisches Erleben sind auf der Erde verschieden verteilt. Indessen betreffen die Unterschiede ganz weite Räume, deren Grenzen sich teilweise mit denen der drei Großrassen decken. Aber selbst da sind diese Unterschiede gar nicht klar und auch nicht durchgehend vorhanden. Wir brauchen nur an die weiträumige Melodik umfassenden mongolid besiedelten Gebietes oder an gewisse Instrumentalstücke auf Siam oder Bali zu denken, um zu sehen, wie in einem scheinbar aharmonischen Großrassengebiet harmonische Erscheinungen anzutreffen sind. Sie decken

---

[1] P. Lamparter, Die Musikalität in ihren Beziehungen zur Grundstruktur der Persönlichkeit, 3. Bd. der Experimentellen Beiträge zur Typenkunde, Leipzig 1932.

sich indessen mit den unsrigen nur scheinbar bis zu einem gewissen Grade. Ihre Sinnsetzung vom Psychischen her ist eine grundlegend andere. So mag die Anteiligkeit der verschiedenen Faktoren musikalischen Tuns und Genießens — wie sie Müller-Freienfels aufgegliedert hat — vielleicht zu einer Vertiefung des rassischen Bildes von der Musikalität beitragen. Auch die mehr oder weniger starke Hinwendung zur Musik überhaupt, ihre Ausprägung und Eigendeutung, wie sie von den Typologien Sprangers, Jaenschs oder Jungs aus gegeben ist, mag auf rassische Grundzüge deuten. Grundsätzlich rassische Merkmale sind damit nicht aufgedeckt. Und es entsteht überhaupt die Frage, wie weit solche Maßunterschiede im Auftreten der musikalischen Faktoren von der kulturellen Haltung her bestimmt und in großen Zeiträumen daher grundsätzlich veränderlich sind. Auch dafür ist in den ostasiatischen Hochkulturen Beweismaterial genug zu finden. Das Begabungsmaß selbst kommt bei allen Rassen in den verschiedensten Graden vor, weil eben „musikalische Begabung in jeder Menschenart vorkommen kann wie auch Mangel derselben" (Rutz 338). Das Genie ist dann ein besonderer Fall von Erbhäufung und intensivster Umweltprägung, an „Höchstpersönliches" gebunden und kann mit seinem Ausmaß in jeder Rasse auftreten. Die Rassenunterschiede der Musikalität liegen dagegen tiefer, sind in den Primärfunktionen gegeben. So weit sie vom psychischen Tempo, der Reaktionsempfindlichkeit, der Tatgeneigtheit (Dramatischen), der intrapsychischen Aktivität, der Psychomotilität (Rutz 270f.) in ihrer Form, ihrem Stil bestimmt sind, finden wir in ihnen rassische Merkmale enthalten. Musikalisch sein in unserem landläufigen Begriff umfaßt ja neben dem Tun noch gar nicht die passiven Fähigkeiten der Einfühlung — diese nicht im moralisch-gesellschaftlichen Sinn, sondern als psychische Richtungstendenz. Das Rassische muß auch damit eben hinter den „fachlichen", ganz allgemein verbreiteten Fähgikeiten liegen; es gründet auf „das Zusammenspiel von Wille, Gefühl und Trieb mit den zahllosen Einzelzügen verschiedener Stärke und Wirkungsweise" (Eickstedt, Grundlagen 22). Von hier aus können die musikalischen Grundkräfte, können Harmonie, Melodie, Rhythmus, Dynamik, Agogik wohl verschieden beteiligt sein. Diese Unterschiede sind dann aber in erster Linie Stilunterschiede, Verschiedenheiten im labilen Gesamtspiel, erst in zweiter Linie unterschiedliche Maßeinheiten — die vielleicht am stärksten umwelt-, konvention-, persönlich- und zeitgesteuert sind. Ihr Ausmaß im Gesamtgefüge ist damit stark umschichtungsfähig. Ihr Stil, ihr Sinninhalt bleibt rassisch gebunden und ist unveränderlich.

Wir müssen eben auch in unserem musikalischen Bereich die rassischen Unterschiede in den Tiefenschichten der Psyche und in der von ihnen her geprägten Gesamtgestalt derselben suchen. Wir dürfen nicht vergessen, daß die im engeren Begriff musikalischen Fähigkeiten in der Sinnensphäre zu suchen sind, viel zu bloß liegen und damit von der Umwelt aus formbar werden. Die Rassenunterschiede musikalischer Begabungen haben ihre Wurzel in der Triebschicht, nicht im Geistesbereich. Und „Begabung (im Sinn der Menge!) oder Mangel an Begabung sind ja Sache des Einzelmenschen, nicht des Stiltypus: Begabungen sind Eigenschaften, nicht Stilgesetze" (Clauß I/59). Damit scheiden wir nun:

Musikalische Begabung im individuellen Sinne ist mengenmäßig bestimmt, fachlich von verschiedener Maßeinheit.

Musikalität im rassischen Sinne ist stilgebunden, im seelischen Gefüge der Primärschichten zu suchen.

3. Bei der Vererbung der musikalischen Begabung handelt es sich um eine umfassende Fülle von Gegebenheiten. Im Erbgang weitergegeben werden fast immer die Anlagerichtung, die Grundlage des Musikalischseins und nahezu niemals dieselben Einzelfähigkeiten nach Zahl, Maß und Zusammensetzung[1]. Zudem ist in Musikergenerationen zu beachten, wie das rassisch Bedingte nur allzu leicht zurücktritt hinter alles das, was von der Kulturseite her geprägt wurde. Man denke nur daran, wie die doch entscheidend gleiche rassische Anlage bei den Söhnen J. S. Bachs eine von seiner Haltung weitgehend abweichende Ausprägung erfährt. So wird denn bei der Bestimmung des musikalisch-rassischen Bildes Lebender die Erbfrage überhaupt nur im Claußschen Sinne zur Behebung von Zweifeln über uneinheitliche Struktur herangezogen werden. Wo dagegen die rassische Haltung ganzer Generationen oder Kulturen umrissen werden soll, wird das rassisch Erbfeste, durch die Zeiten dauernde eine wichtige Rolle für die Erkenntnis spielen.

4. Musikalische Begabungsforschung unter rassischer Sicht wird nicht vom Somatischen, sondern immer vom Psychischen ausgehen. Sie wird das Somatische als das eine Äußerungsfeld des rassenpsychologischen Seins nehmen. Dabei wird ihr aber das Körperliche nicht statisches und atomistisches Gefüge, sondern im Claußschen Sinne ein „Gezüge“ sein. Dem Wesen des Musikalischen entsprechend, das die in der Zeit und in der Bewegung verankerten Ausdrucksmöglichkeiten nicht im gehemmten Körper, sondern erst in seiner lebendigen Bewegung vor allem findet, wird unsere Forschung dem Bewegungsausdruck ihre ganz besondere Aufmerksamkeit schenken[2].

5. Es ging schon aus den Grundfragen der Rassenpsychologie hervor, daß die Abscheidung des Umweltgeprägten vom rassischen Grundbestande der Persönlichkeit die schwierigste und wichtigste Aufgabe ist. Denn die Fülle dieser Gegenkräfte kann zwar nichts entwickeln, was nicht doch irgendwie rassenpsychisch als Gegebenheit da ist. Aber sie kann diese ursächlichen Grundlagen verdecken, verbiegen, kann sie im Mit- und Gegeneinander des psychischen Gesamtspiels in Richtung und Maß ihrer Entwicklung stark verändern. So wird es notwendig sein, stets zu prüfen, ob eine Erscheinung dem Bereiche der grundsätzlichen, rassebegründeten Haltung angehört, oder ob das Luxurieren irgendwelcher musikalischer Einzelfähigkeiten das Bild fälscht, das natürliche Gleichgewicht aller die musikalische Per-

[1] V. Haecker und Th. Ziehen, Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung, Leipzig 1923. H. Koch und F. Mjøen, Die Erblichkeit der Musikalität, Zeitschrift f. Psychologie 99. O. Feis, Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker, Wiesbaden 1910. A. Czrellitzer, Zur Methodik der Untersuchung auf Vererbung geistiger Eigenschaften, Zeitschrift für angewandte Psychologie 3, 1910.

[2] Ph. Lersch, Gesicht und Seele, München 1932. H. Strehle, Analyse des Gebarens, Berlin 1935.

sönlichkeit formenden Kräfte aufhebt. Das wird z. B. da stark ausgeprägt sein, wo etwa europäische Musikzivilisation eine ursprünglich rassisch echte Haltung stark umgebogen hat (Japan!).

6. Unter Berücksichtigung aller dieser Gesichtspunkte wird die Notwendigkeit bestehen, eine Reihe von musikalischen Rassetypen im Anschluß an die von Clauß geschauten Gestalten zu umreißen. Es wird auch dabei wichtig sein, die vollkommensten Beispiele zu finden und universalistisch, nicht individualistisch zu sehen. Aus der Umfassenheit der Claußschen Rassetypen sind die Besonderungen der entsprechenden musikalischen Haltungen herzuleiten, die nicht die Geltung eines Einzelfalles, sondern gestaltgesetzliche Bedeutung haben. In Abänderung einer Claußschen Formulierung können wir sagen: „Nicht in dem Maße der Eigenschaft ‚Musikalität', sondern in dem Stile dieser Musikalität wirkt das rassische Gesetz" (Clauß I/176). Diese Typen werden intuitiv geschaut sein müssen — aus der Natur der Musik heraus. Geisteswissenschaftliches Verstehen, charakterologische Ausformung und — so weit möglich — naturwissenschaftlich-exakte Unterbauung der Typen werden die wichtigsten Hilfen sein.

So geht die Erforschung der Rassenunterschiede musikalischer Begabung vom Erleben und von den Verhaltensformen des Menschen selbst aus. Wir müssen aber nun fragen, in welcher musikalischen Werk- und Wertwelt dieser Mensch mit seinen Seinsformen steht. Uns geht nicht nur an, was seine Musikalität an Werkwerten rassisch gebundener Art schafft, sondern auch an welchen sie sich entzündet und nachschaffend oder genießend auswirkt. Zur Typengewinnung aus dem musikalischen Schaffen, Darstellen und Erleben des Menschen, zur Seite der subjektiven Kultur tritt also jetzt die Objektseite derselben, also neben die Erkenntnis des Menschen selbst die Erforschung, die Zu- und Einordnung des musikalischen Werkes. Und zu der aktualen Typengewinnung, die das Werk als in unserer Zeit lebend sieht, tritt die historisch-kulturelle an den Menschen selbst — so weit das alles noch lebendig faßbar ist — und am Werk, das wir dann auch mit seinen zeitlich bedingten Wirkungen in die rassischen Wertordnungen einreihen. Wie aber die Begabungsforschung aus der Stilkunde her gewisse Ergänzungen und Formungen ihrer Arbeit erfährt, so tritt umgekehrt die Forschung am musikalischen Werk jetzt unter andere Gesetzlichkeiten, wenn ihr Zusammenhang mit der Forschung am Menschen als dem musikalischen Objektträger erst einmal klar erkannt worden ist.

III.

Eine rassenwissenschaftlich ausgerichtete musikalische Stilkunde wird also ebenfalls am rassisch gesehenen Menschen orientiert sein. Es wird sich bei ihrer Aufgabe nicht mehr um die Erforschung einer objektiven Wertwelt, eines Bereiches objektiven Geistes handeln. Sondern auch hier wird letzthin alles auf den Menschen selbst bezogen sein, gesehen werden von seiner Persönlichkeit, seiner Lebensformung und von seiner Wertordnung aus. Das ist auch ein Stück der Ausprägung nationalsozialistischer Weltanschauung, die alle ihre Wertsetzungen nicht aus einer übersubjektiven Werkwelt hernimmt, sondern aus dem Biologischen selbst, die

Sinnerfüllung aller Dinge und Vorgänge von den Notwendigkeiten und Bedürfnissen der Rasse, des Volkes und seiner Glieder her gewinnt. „Welchen Bereich des Lebens man auch ins Auge faßt, in dieser Bewegung verschieben sich alle Streitpunkte aus dem Gebiet der vermeintlich ‚reinen‘, vom Menschen für unabhängig gehaltenen ‚Sachen‘ in den Bereich des menschlichen Seins und seiner verschiedenen Formen“ (Jaensch 96). Die Fragestellung der musikalisch-rassischen Forschung am Menschen geschieht also hier gewissermaßen vom andern Ende aus. Sie zielt jetzt darauf, zu erkennen, wie die Kräfte, die wir im Menschen finden, in der Werkgestalt ihren Niederschlag gefunden, sie geformt haben. Das heißt für uns, nun die Frage nach der Art und dem Ort einer Auswirkung des Rassenpsychischen im Kunstwerk stellen, und zwar mit der Sicht vom Menschen her die Werkwelt als eine von ihm geschaffene und ihm dienenende Sachwelt zu umreißen und auszudeuten.

Eickstedt formuliert: „Rasse ist Tempo — ist Grundfunktion, besteht in Gefühl, Trieb, Aufmerksamkeit, Haltung, Energie“ und weist auf „jene rassenspezifischen Rückbeziehungen, die sich etwa im Wie (weniger im Was) z. B. eines Kunstwerkes ausdrücken“ (Grundlagen 142/1). Petermann meint: „Im Vergleich zu den körperlichen Merkmalen des Menschen müssen wir zunächst grundsätzlich zugestehen, daß seine seelische, seine geistige Welt offenkundig in viel erheblicherem Maße durch die Umwelt bestimmt ist. Die kulturelle Welt z. B., in die er hineingeboren ist, bestimmt offenkundig in erheblichstem Ausmaß die Inhalte geistiger Art, welche sein seelisch-geistiges Dasein mehr oder weniger charakterisieren“ (123). Und Clauß schließlich sagt: „Was zwischen Seele und Seele gemeinsam sein kann, das ist der Stil ihres Erlebens, die Erlebensweise, die seelische Gebärde; und nur diese ist zwischen Seele und Seele rein verstehbar“ (II/16). Und weiter: „Die Rassen unterscheiden sich nicht dadurch, daß z. B. die eine musikalisch ist und die andere nicht, sondern sie unterscheiden sich durch den Stil ihrer jeweiligen Musikalität: wenn ein Norde musikalisch ist, dann schafft er musikalische Werke nordischen Stils. Und ebenso: wenn ein ostischer Mensch oder ein mittelländischer Mensch musikalisch begabt ist, dann schafft der eine Kunstwerke ostischen, der andere mittelländischen Stiles“ (II/45). In Parallele mit dem Menschen, bei dem die rassischen Unterschiede nicht in den Mengeneigenschaften, Begabungen, sondern im Gefüge des psychischen Geschehens, in der Dynamik der Psyche zu suchen sind, scheint es also: die Einflüsse des rassischen Gestaltgesetzes auf das Werk wirken sich mehr in den Qualitätsmerkmalen, wieder im „Stil“, aber weniger in den Quantitätsunterschieden aus. Sie sind nicht so sehr im konkreten Baumaterial zu finden, das stärkstens umwelt-, konventions-, persönlichkeits- und zeitbestimmt ist. Aber in der Dynamik der künstlerischen Gestaltganzheit, in dem was über die Und-Summe der Erscheinungen hinweg bindende Kraft besitzt, machen sie sich stärkstens geltend. Das wird noch deutlicher, wenn wir prüfen, von welchen psychischen Kräften aus die musikalischen Gestaltwerdungen geformt sind.

Diese beiden, das Kunstwerk gestaltenden Bereiche der Psyche faßt Klages mit dem Gegensatzpaar „Geist—Seele“[1]. Ihm bedeutet „der Geist als dem Leben

---

[1] S. Anm. 4, S. 319.

innewohnend eine gegen dieses gerichtete Kraft; das Leben, sofern es Träger des Geistes wurde, widersetzt sich ihm mit einem Instinkt der Abwehr ... das reine Sein ist außerraumzeitlich und so ist es auch der Geist. Das Geschehen ist raumzeitlich und so ist es auch das Leben. ... Ist mithin der Charakter der Seele bald triebmäßige, bald enthusiastische Preisgegebenheit, so erscheint ihr gegenüber der Charakter des Geistes im Lichte einer Widersetzlichkeit, die sich an jeder seelischen Regung als intentionale Hemmung verwirklicht" (69, 68, 74). Der Geist im Klagesschen Sinne erscheint uns im musikalischen Schaffen als Tradition und Konvention, als gewachsene Sprache der Kunst. Dabei ist das natürlich kein Bereich „objektiven Geistes" im Freyerschen Sinne[1], da auch er nicht ewig, sondern selbst von den rassenseelischen Grundkräften fortwährend, d. h. in langen Zeitabschnitten und großen Raumausdehnungen verändert wird. Er läßt aber das Werk stärker aus der Umwelt wachsen und stellt es in diese hinein. Von ihm aus gewinnt es Daseinsmöglichkeit über Raum und Zeit hinweg, die Möglichkeit, von Menschen verschiedenster eigenpersönlicher Art überhaupt verstanden zu werden. Der Bereich der Seele dagegen trägt die Persönlichkeits- und seelisch-rassischen Gemeinschaftswerte und prägt sie in die Kunstgestalt ein. Im Kunstschaffen und Kunstgenießen wird jener Geistbereich durch die „rationale Bildung" lebendig erhalten, hat dagegen der Bereich des Seelischen die Kraftfelder der „funktionalen Erziehung" und der „charismatischen Bildung"[2]. Der Kampf zwischen beiden psychischen Wirkungsfeldern bestimmt Wesen, Bedeutung und Daseinskraft der jeweiligen Werkgestalt und damit den Grad der rassischen Echtheit und der anerzogenen Tradition. Im Genie allein wird die Gestaltung immer aus „besinnungertränkender Fülle der elementaren Seele" (Klages 268) kommen und den Ausgleich der Geist-Seele-Spannung weitgehend, aber nie völlig finden. Zwischen Geist und Seele ist „ein Ausgleich unmöglich, und was uns bisweilen von hervorragenden Persönlichkeiten (wie etwa Goethe) so anmuten mag, erweist sich genauerer Forschung als bloßer Vergleich, als künstlicher ‚Stil', niemals erworben ohne Einbuße an seelischer Unmittelbarkeit" (Klages 74). Dieser Kampf ist gleichzeitig der zwischen den persönlichen, eng an das gegenwärtige Sein gebundenen und doch letztlich ewigen Kräften der Rasse und den gegensätzlichen der außerraumzeitlichen (im umgrenzten Sinne) Geistesgestaltung[3]. Und die Einbuße an seelischer

---

[1] H. Freyer, Theorie des objektiven Geistes, Leipzig 1923.

[2] Ph. Hördt, Theorie der Schule, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1933, Kapitel „Erziehung und Bildung", S. 18ff.

[3] Auf diese bedeutsame, vielleicht eben die Frage einer rassenwissenschaftlich ausgerichteten Musikforschung kann hier im methodologischen Zusammenhange nur kurz und grundsätzlich hingewiesen werden. Ihre erschöpfende Darstellung an handgreiflichem Material überschreitet selbstverständlich den hier gezogenen Rahmen. Hingewiesen sei nur auf den Einfluß des völlig veränderten Geistbereichs, wie er die Kunst der Söhne J. S. Bachs gegenüber der ihres Vaters bestimmt. Das ist wohl der deutlichste Fall in der Musikgeschichte, welcher das von uns Behauptete klar ersichtlich werden läßt. Aus dem Erbstrom und der rassischen Struktur ihrer Persönlichkeiten heraus ist der äußere Stil ihres Schaffens zum überwiegenden Teile nicht erklärbar. Sie stehen plötzlich im Kreise einer musikalischen Schaffensrichtung, deren grundsätzliche Haltung von nordisch zu dinarisch hinübergewechselt hat. Und wir sehen schon an diesem angedeuteten Beispiel, wie notwendig es ist, den Schaffenden selbst als rassisch erbbedingte Persönlichkeit in den Fragenkreis

Unmittelbarkeit bedeutet dabei immer eine solche an rassischer Unmittelbarkeit. Denn „stilisiert sind diejenigen Ausdrucksformen irgendwelcher Art, die eine rein ästhetische, insbesondere künstlerische Formung erfahren haben oder die nach einem Leitbild gstaltet sind“ (Strehle 24).

Wie die rassischen Begabungsunterschiede nicht in den Qualitäten des psychischen Seins zu suchen sind, so finden sie sich entsprechend beim Kunstwerk weniger in den stofflichen Unterschieden der Bauelemente. Diese sind als Eigenschaften von Weltgeltung überall, wenn auch in verschieden hörbarer Ausprägung wirksam. Und das ist besonders zu beachten, daß da äußerlich gleiche Erscheinungen ganz verschiedenen Sinninhalt haben, daß z. B. die bereits erwähnten harmonischen Erscheinungen in mongolider Musik mit denen der unsrigen psychologisch niemals gleichzusetzen sind[1]. Der Komponist wächst mit der Beherrschung der ihm naturgemäßen musikalischen Kultursprache wohl auch in einen rassischen Bestand. Durch die Art, in der seine Baumaterialien in der Ganzheit zusammentreten, also im Stil — dem allerweitesten Sinne nach! — macht sich aber erst die rassische Eigenart wahrhaft geltend. Es kommt eben in erster Linie nicht darauf an, was für Mittel der Komponist in seinem Schaffen, sondern auf die Art und Weise, wie er sie gebraucht. Die rassische Prägung ist viel stärker zu finden in den schwer zugänglichen Bauelementen, in der Art des Gebrauchs der Stimme[2], in der Weise und dem Maße der Akzente, kurz in allen den Kräften der Musik, die unmittelbar der seelischen Beeinflussung unterstehen und schulmäßig erst in zweiter Linie und in der bewußten Musikpflege geregelt sind. Hier und in der Ganzheit des musikalischen Kunstwerkes ist der Bereich eigentlicher rassenseelischer Haltung zu suchen. In erster Linie kulturlich, und damit rassisch nur mittelbar, und erst in zweiter unmittelbar rassisch gebunden, über die Kräfte des „Höchstpersönlichen“ (Rutz) hinweg, findet das Kunstwerk die Möglichkeit, Ausdruck der rassischen Gestaltidee zu werden und zu sein. Daraus folgt auch, daß seine rassischen Inhalte recht eigentlich erst im lebendigen Erklingen, in der Erlebensmöglichkeit und der Verhaltensweise des Menschen offenbar werden. Hier sehen wir also, wie rassenpsychologische Forschung am Menschen und rassenwissenschaftliche Deutung des Kunstwerkes ineinander übergreifen, ja untrennbar miteinander verbunden sind.

Wir kommen mit alledem auf die Grundauffassung der Claußschen Rassenseelenlehre zurück, nach welcher der „Stil des Erlebens“ die ganze Persönlichkeit und damit natürlich auch das von ihr geschaffene Werk — mit den seelischen

---

mit einzuschalten, zu prüfen, „welches Artgesetz im Schaffenden wirkt und wie er es verwirklicht hat“ (Clauß III/80).

[1] G. Knosp, Über annamitische Musik, Sammelbände der IMG 8, S. 137. H. Besseler, Grundfragen der Musikästhetik, Jahrbuch Peters 1926.

[2] Clauß I/134: Der Leib, als „Schauplatz“ des Ausdrucks der Seele, „bietet hörbare Ausdrucksfelder, deren wichtigstes die Stimme ist: in ihren hörbaren Bewegungen drückt sich der Inhalt und die Weise des Erlebens aus“. Bewegung ist hier von uns im allerweitesten Sinne des Wortes zu nehmen.

Unwägbarkeiten die geistgehemmte, überlieferungsgebundene Haltung durchdringend — als eigentlich sichtbares rassisches Merkmal bestimmt. Wir müssen mithin bei der Untersuchung des musikalischen Werkes den geistbestimmten Prägungsbereich von den aus rassenseelischer Haltung stammenden Werten zu trennen versuchen. Zugleich sollte über die mehr oder minder aus der lebendigen Klangvorstellung des musikalischen Textes allein hervorgehende Betrachtung hinausgegangen werden. Zu der historisch-philologischen Anschauung des Werkes muß die Beobachtung seiner Darstellung und Wirkung selbst und ihres Ursprunges im Menschen als Former und Beeindruckter mit eingesetzt werden. Von der naturwissenschaftlich-exakten, aber atomistischen und addierenden Haltung schreiten wir dabei zur psychologisch-ganzheitlichen Auffassung, zur wirklichen Erfassung der Struktur, der Gestalten und Gestaltqualitäten, von Konstitution und Charakter auch des Werkes. Als die beiden greifbaren Aufgaben für die rassenseelisch ausgerichtete Stilkunde sehen wir dann gegeben:

1. In Parallele mit den Claußschen Rassetypen wird eine Reihe von Werktypen aufzustellen sein. Beide Reihen enthalten nur Beispiele von annäherungsweiser Reinheit. Denn wie bei den Menschen die Erbbestände rassevermischend wirken und er in seiner Lebensformung nicht immer seinem rassischen Gesetz folgt, so sind den Werken, mit der objektivierten Kultursprache der Musik der jeweiligen Rasse, fremde Inhalte mit aufgepfropft. Die musikalischen Rassekennzeichen im Werkbestand zu erfassen ist das eigentliche Ziel systematischer Betrachtung, das nur in ganzheitlicher intuitiver Schau erreicht wird, nicht aber mit den Methoden, welche der naturwissenschaftlichen Forschung entlehnt sind. Wie die nach solchem Verfahren gewonnenen Merkmale keine rassenpsychologischen sind, so werden im musikalischen Werk keine gefunden, wenn nicht die Bündigkeit der psychologischen Sicht sie von vornherein sichert[1].

2. Die Deutung dieser Beispiele geschieht nicht allein aus der Gestalt des Werkes, sondern zugleich aus der Art seiner rassisch ebenfalls stilgemäßen Darstellung und der Wirkung auf den artgemäß Erlebenden. Das Werk wird also aus seinem Lebenskreise im umfassendsten Sinne heraus gesehen, und der Forscher wird dabei selbst zum Werkzeug seines Forschens (Clauß). In den Bereich der rassenwissenschaftlichen Erforschung des musikalischen Werkes treten die Forschung am Menschen, sowie das lebendige Klingen und Wirken des kompositorischen Werkes als unabweisbare Notwendigkeiten[2]. Die Aufgabe einer solchen rassen-

---

[1] Wir lehnen deshalb einen Standpunkt ab, wie er von Fritz Metzler (Wege und Ausblicke in der Rassenstilkunde des Volksliedes, Völkische Musikerziehung 3, S. 10ff.) eingenommen wird.

[2] Die Notwendigkeit, die Rassenfrage gleichzeitig vom Menschen (Begabungsforschung) und vom Werk (Stilforschung) aus anzugehen, liegt in der Linie des psychologischen Arbeitsweges unserer Zeit. Die Psychologie sucht „die Aufklärung der die personalen Funktionen beeinflussenden, wenn nicht unmittelbar auslösenden Feldverhältnisse". Dabei ist „Feld" nicht gleichgesetzt mit Umwelt und Milieu im alten Sinne. Sondern „der Begriff Feld" bedingt „eine Psychologie der Beziehungen, der Bezugssysteme in doppelter Richtung, zwischen Person und Sache, der Situation und der Aktion des Menschen". Elsenhans-Giese, Lehrbuch der Psychologie, Tübingen 1937, S. 77.

wissenschaftlichen Stilkunde ist damit nicht mehr nur historisch-philologisch, sondern rassenwissenschaftlich im allerweitetsten Sinn[1].

Die stoffliche Grundlage solcher Forschung bildet weiterhin das Material der vergleichenden Musikwissenschaft. Während sie aber zum Gegenstand ihrer Arbeit das Wachsen und Vergleichen musikalischer Kulturen und Kulturlagen macht, nimmt die Rassenwissenschaft der Musik die Deutung jeder Musikkultur aus der Gesamtlage ihres Lebens im Sinne einer rassischen Stilerkennung vor. Es ist dieselbe verschiedene Stellungnahme wie zwischen der charakterologischen Typologie und der Rassenlehre. Die vergleichende Musikwissenschaft sieht historisch-vergleichend, Längsschnitte durch das Weltbild legend, vorzugsweise auf die fachliche Grenzziehung beschränkt. Die Rassenseelenkunde schaut die Dinge lebens-ganzheitlich und phänomenologisch, im Sinne von blutgebundenen und blutbegrenzten Querschnitten. Von ihr wird alles in das Licht phänomenologischer Betrachtung gezogen, welche die Wesenheit, das Sosein der Erscheinungen im Sinne der jeweiligen rassischen Idee liegend sieht[2]. Der weitere Weg führt heran von der Erscheinung des Musikers selbst und seiner erbbedingten Persönlichkeit, so weit diese verfolgbar und zu berücksichtigen nötig ist. Er setzt an bei der Psychologie der produktiven Persönlichkeit[3] und der ihres Schaffens[4]. Er wird unterbaut von der Musikpsychologie her[5] und findet Hilfe in den Ansätzen zu einer Typologie des Musikers und des Musikerlebenden[6]. Die letztere scheidet entweder Typen nach der verschiedenen Anteiligkeit der einzelnen psychischen

---

[1] Während der Abfassung dieser Arbeit erscheint: H. Mersmann, Volkslied und Gegenwart, Potsdam 1937. Der Verfasser kommt zu einer gleichen Ausweitung des Untersuchungsbereiches, wenn auch vom entgegengesetzten Ende, der Volkskunde, her. Vergleichende Melodienbetrachtung ist ihm keine ästhetische, sondern eine volkskundliche Fragestellung in seinem Bereich (43). Verbindung der Volkskunde mit der allgemeinen Rassenkunde erscheint ihm notwendig (55). „Die Untersuchung des Liedes kann erst sinnvoll werden, wenn sie das Lied als Teil des gesamten Volksgutes auffaßt, es mit Sprache und Tracht, mit den Lebensgewohnheiten und Bräuchen seiner Träger verbindet. Dann wird die Melodie vielleicht der feinste Niederschlag eines rassischen Temperaments“ (88).

[2] Literaturangaben zu diesen beiden Gebieten erübrigen sich an diesem Orte, verwiesen sei hier nur auf: Fritz Bose, Musik und Rasse — Zur Methodik der musikalischen Rassenkunde; Deutsche Tonkünstlerzeitung 1933, S. 177. Der Verfasser will freilich „auf einem geisteswissenschaftlichen Gebiet mit naturwissenschaftlichen Methoden arbeiten“. Ferner: Marius Schneider, Ethnologische Musikforschung, Abschnitt C: Rassekriterien in Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937.

[3] P. Plaut, Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit, Stuttgart 1929. W. Lange-Eichbaum, Genie — Irrsinn und Ruhm, München 1928, dort S. 456ff. eine Zusammenstellung der Literatur zu „Schöpfer und Werk“ bis etwa zum Jahre 1927.

[4] H. Jahnke, Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition, Archiv für die gesamte Psychologie 1928, Bd. 66. J. Bahle, Der musikalische Schaffensprozeß, Leipzig 1936.

[5] R. Müller-Freienfels, Psychologie der Musik, Berlin 1936. Psychologie der Kunst, 2. Aufl. Berlin 1923. E. Kurth, Musik-Psychologie, Berlin 1931.

[6] R. Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, Leipzig 1925. G. Schünemann, Musikerziehung, Leipzig 1930, S. 257ff. S. Günther, Die musikalische Form in der Erziehung, 2. Teil, Lahr/Baden 1932, S. 42ff.

Funktionsgebiete, auch Problematiker, Ästhetiker, Produktive und Reproduktive, Rezeptive und Passive oder endlich typische Anlage für die Erfassung einer der beiden Formwelten (polyphon oder homophon) und Fähigkeit zur Formerfassung als national bedingte Anlage. Im Sinne der Kulturkreislehre hat Becking die Eigenart musikalischer Ausdrucksgestaltungen im deutschen, italienischen und französischen Bereich aus ihrer rhythmischen Haltung heraus unterschieden[1]. Wir zeichneten den naturhaften Gegensatz von mitteleuropäisch-klanggebundener Haltung und vorderasiatisch-orientalischer Linienführung als Ursache der treibenden Kräfte in der Polyphonie der Jahrhundertwende[2]. Von der somatischen Sicht[3] und von der musikalischen Ausdrucksforschung her führen Untersuchungen der leibseelischen, körperlich-musikalischen Zusammenhänge heran[4]. Aus der historischen Schau näherten sich unserer Frage Bücken[5] und Moser[6]. Einzeluntersuchungen erfaßten das Wesen der Ornamentik[7], den Bau des Volksliedes[8], die besondere Eigenart nordischer Musik vom Rassischen aus[9] oder die Zusammenhänge zwischen Instrument und Rasse[10]. Und die, als Erstlingswurf mit dauernder Geltung und grundsätzliche Anregungen zur Bearbeitung des ganzen Fragenkreises gebende Arbeit Eichenauers[11] faßte rückschauend und vorwärtsweisend vor allem das Material der vergleichenden Musikwissenschaft aus nationalsozialistischer Einstellung zur Rassenfrage zusammen.

Aus der Sicht der Rassenpsychologie, mit den durch die Mittel der vergleichenden Musikwissenschaft und der Musikpsychologie herausgestellten rassisch-musikalischen Typen und ihrer historischen Einordnung kommen wir zu musikalischen Wertreihen und einer Wertlehre unter rassischen Gesichtspunkten. Sie wächst nicht aus der Sicht einer relativistischen objektiven Ästhetik, d. h. aus der Ordnung der Objekte an sich, sondern aus der weltanschaulichen Haltung des Nationalsozialismus. Denn „es ist lächerlich zu meinen, daß man ohne weltanschauliche Erneuerung und damit rassische Klärung einen neuen Lebens-, Kultur- und Kunst-

---

1 G. Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.

2 S. Günther, Moderne Polyphonie, Berlin 1930, Kapitel: Der Geist der modernen Polyphonie.

3 W. Rauschenberger, Rassenmerkmale Beethovens und seiner Verwandten; Volk und Rasse 1934, S. 194. M. Fesch, Rassenmerkmale in der körperlichen Erscheinung J. S. Bachs; Rasse 1935, S. 332. E. Rittershaus, Musik und Rasse; Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift, 35. Jahrg., Nr. 46, S. 558.

4 W. Heinitz, Berichte der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsprobleme, Zeitschrift Vox 1934/36.

5 E. Bücken, Musik aus deutscher Art, Köln 1934.

6 H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, 1. Band, Kapitel 1 und 2.

7 B. Szabolcsi, Über Kulturkreise der musikalischen Ornamentik in Europa, Zeitschrift für Musikwissenschaft 1935, S. 65.

8 W. Danckert, Wandernde Liedweisen, AMF 1937, S. 101ff. F. Metzler, Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied, Musik und Volk 1934/35. Der ostische Stil im deutschen Volkslied, ebenda 1936.

9 J. Leifs, Nordisches in der Musik, Mitteilungen der Islandfreunde XIX/3, 4.

10 J. W. Schottländer, Instrumentenkunde heute und künftig; Deutsche Musikkultur Oktober 1937, sowie desselben Verfassers demnächst erscheinendes Buch: Griechische Leiern; Berlin 1937.

11 R. Eichenauer, Musik und Rasse, 2. Aufl. München 1937.

stil finden könnte[1]. Damit ist auch die Abwendung von den relativistischen Wertreihen spekulativer Ästhetik ausgesprochen und national-ethische Haltung zum Standort geworden, in welcher „die neue Philosophie nicht von metaphysischen Spekulationen, sondern von einer germanischen Wertlehre ihren Ausgang nehmen wird[2]. Die Rangordnung dieser Werte wächst aus der Bedeutung derselben für Größe und Bestand von Rasse und Volk, ebenso wie „Blut und Rasse wieder zur Quelle der künstlerischen Intuition werden“[3]. Und die künstlerische Haltung überhaupt wurzelt in dieser Wertordnung. „Die Haltung der Seele also entscheidet die Form der Weltanschauung, den Rhythmus der Baukunst, die Symbolik der Malerei, den Gehalt der Musik. Die Haltung war magisch im Mittelalter, sie war optimistisch-pietistisch im 18. und 19. Jahrhundert, sie ist heroisch in unseren Tagen der größten deutschen Wiedergeburt“[4]. Aus der Ordnung dieser Wertreihen heraus formt sich unbewußt und bewußt der künstlerische Mensch. Er wächst unmittelbar aus der Wertwelt der Werke, weil „des Kunstwerks höchste Aufgabe ist, die formende Tatkraft unserer Seele zu steigern, ihre Freiheit der Welt gegenüber zu festigen, ja diese zu überwinden“[5]. Damit treten Werte überrassischer Bedeutsamkeit zurück hinter rassisch-völkische, historische hinter gegenwärtige Bedürfnisse, die Kräfte des Geistes hinter die der Seele. Vom Staat aus, welcher aus der rassischen Kraft gestaltet ist, wird die Wichtigkeit, die Notwendigkeit und der Wert der Formen und Gattungen gesehen[6]. Der Kritik erwächst die Pflicht, zu erkennen und zu sondern, was uns rassisch gemäß und was uns artfremd, was fördernd und was zersetzend wirkt. Sie hat damit den neuen kritischen Standpunkt und die Aufgabe gewonnen. Der Erziehung ersteht die Notwendigkeit, ihr Tun von hier aus zu gestalten, nach der Scheidung der Werte in klarer Erkenntnis den Menschen demgemäß zu formen[7]. In der rassischen Ordnung der Werte aber ist zugleich alles wertende Vergleichen der einzelnen Rassewelten musikalischer Art untereinander abgetan. Es gibt kein einander herabsetzendes Ausspielen der Werte und Erscheinungen gegeneinander. Denn „Rasse ist Gestalt und jede rassische Gestalt hat ihren eigenen, in ihr selbst gründenden Sinn“ (Clauß III/84). In ihm erschöpft sich die Wertreihe jedes rassischen Bereichs, die Stufen nur im Sinne einer reineren oder vermischteren Ausprägung kennt. Alles Schauen darüber hinaus hat einzig und allein den Zweck eigener Klarheit-Findung am Andersartigen, ohne neue Wertbetonungen und ohne Wertabminderung des Andersartigen. „Stiltypen auf ihren Wert hin gegeneinander abzuwägen ist hoffnungslos und wissenschaftlich widersinnig. Jeder Stiltypus trägt den Maßstab und die Ordnung seiner Werte in sich“[8]. Deshalb irrt auch Kretschmer,

[1] A. Hitler, Führung und Gefolgschaft — Rede auf dem Parteitag 1933, Berlin 1934, S. 15ff.
[2] A. Rosenberg (s. Anm. 1 auf S. 327), S. 10.
[3] W. Siebarth, Hitlers Wollen — nach Kernsätzen aus seinen Schriften und Reden, München 1935, S. 159.
[4] A. Rosenberg, Revolution in der bildenden Kunst? München 1934, S. 4.
[5] A. Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts, S. 417.
[6] G. Steinbömer, Politische Kulturlehre, Hamburg 1933.
[7] H. Garbe, Der Rassengedanke und die Schule, Rasse 1937, S. 177ff.
[8] L. F. Clauß, Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker, München 1929, S. 15.

wenn er ausführt: „Die von ihnen in den letzten Jahrhunderten geschaffene musikalische Kultur ist ein Unikum unter allen Zeiten und Völkern. Auch bei andern Völkern und Rassen ist musikalische Anlage mit eingestreuten hervorragenden Begabungen weit verbreitet, aber nirgends fand sich bis jetzt diese monumentale Steigerung und Häufung musikalischer Taten, wie im Gebiet der alpinen Rassenmischung" (Anmerk. 4 auf S. 11, II/99). Hier führt mangelnde rassische Sicht zu völlig einseitigen und daher unhaltbaren Wertungen.

Wenn mithin kein Vergleich und kein gegenseitiges Auswägen nach Umfang und Bedeutung der Musik der verschiedenen Rassen der Erde möglich ist, so herrscht doch heute auf dem gesamten Erdball die Musik und die musikalische Haltung nordischer und westischer Rasse vor. Wir haben das an anderer Stelle an den Hymnen der Völker gezeigt[1]. Diese Erscheinung ist nicht einfach eine Folge der Verbreitung europäischer Zivilisation. In unserm Sinne wird sie vielmehr erkannt als die besondere Kraft des Ariertums. Ihre Auswirkung wird hier besonders wichtig, weil mit ihrem Durchdringen anderer rassischer Musikkulturen Vorstöße über die Verstandessphäre in den seelischen Bereich, in die tiefsten psychischen Schichten anderer Rassen und Kulturen geschehen. Der Führer hat auf diese besondere schöpferische Kraft des Ariertums immer wieder hingewiesen[2]. Sie wirkt musikalisch besonders in der Weltgeltung der nordischen und der westischen Rasse. Letztere mag zu dieser Durchschlagskraft aus den Kräften der „Darbietung" kommen, also aus anderen inneren Werten heraus, als die nordische Rasse. Die ostische dagegen besitzt keinerlei Kraft weltweiter Auswirkung in diesem Maße. Ihr sibirider Ursprung[3] scheidet sie auch in der Musik weit von der nordischen und westischen Art und der unbegrenzten Gestaltungskraft derselben. Und so bewährt sich auch hier wieder die besondere Kraft der „great race"[4]. Sie bestätigt sich auch in unserer Forschungsaufgabe selbst, die zum erstenmal und aus nationalsozialistischer Weltanschauung heraus die musikalische Persönlichkeit, das musikalische Erleben und die Musik selbst in ihrem Werden und Sein von den Kräften der Rasse aus sieht, zu ordnen und zu werten beginnt. Und so wird auch hier ein Wort des Führers Wahrheit[5]: „So wie die Erkenntnis des Umlaufs der Erde um die Sonne zu einer umwälzenden Neugestaltung des allgemeinen Weltbildes führte, so wird sich auch aus der Blut- und Rassenlehre der nationalsozialistischen Bewegung eine Umwälzung der Erkenntnisse und damit des Bildes der Geschichte der menschlichen Vergangenheit und ihrer Zukunft ergeben".

---

[1] S. Günther, Hymnen der Völker — rassenkundlich gesehen, Die Musikpflege 1937, VII, S. 509ff. und VIII, S. 219.

[2] Adolf Hitler, Mein Kampf, 11. Aufl. München 1932, S. 316f., 325, 432.

[3] R. W. Darré, Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse, 3. Aufl. München 1933, S. 253ff.

[4] M. Grant, Der Untergang der großen Rasse (The Passing of the great Race); deutsch München 1925.

[5] Adolf Hitler, Rede vor dem deutschen Reichstag am 30. Januar 1937.

Beiträge zur Geschichte der japanischen Musik

Von Kiyosi Takano, Leipzig

I. Entwicklungsgeschichte der japanischen Musik[1]

1. Altertum, Urzeit bis 600 n. Chr.

Wie im griechischen Altertum die Musik immer mit Dichtung und Tanz verbunden war, so auch im japanischen. Diese Verbundenheit wird *Asobi*[1] genannt, d. h. soviel wie *Kangenkabu*[2]: die Verbindung von Blasinstrument (*Kan*), Saiteninstrument (*Gen*), Gesang (*Ka*) und Tanz (*Bu*).

Die Anfänge der japanischen Musik zur Zeit des Ama no Iwato Komori von der Amateras u Ômikami, der mythischen japanischen Ahngöttin, gehören gleichfalls zu diesem *Asobi.*

In der Literatur des japanischen Altertums wurde unterschieden zwischen *Tadagoto*[3] *und Uta*[4]. Jenes war eine Art Prosa, dieses wurde nach einer Melodie gesungen. Schriftliche Aufzeichnungen des *Uta* sind aber erst aus dem Zeitalter von Yûryaku Tennô erhalten. Das deutet auf eine Scheidung der Prosa von dem *Uta.*

Das *Uta* des Altertums nahm im Mittelalter mehr und mehr feste Form an. Einerseits wurde es *Saibara*[5] und *Imayô*[6], andererseits *Utahikô*[7]. Jene beiden haben ausgebildete musikalische Form, dieses hingegen ist noch an die Prosa gebunden. Auch dem Inhalt nach gab es verschiedene Arten des *Uta*, wie Kojiki und Nihonsyoki berichten (um 800). Wir kennen Liebeslieder und Kriegslieder. Alle diese sind mit Tänzen verbunden. Von den Kriegsliedern sind *Kumeuta*[8] und *Kisiuta*[9] besonders berühmt. *Kumeuta* wurde in dem Kriege, in dem Jimmu Tennô, der erste Kaiser in Japan, Yamato eroberte, gesungen und dann von der Nara-Zeit bis zur Heian-Zeit bei Feierlichkeiten am kaiserlichen Hof gebraucht. Nachher geriet es in Vergessenheit. Erst in der Bunsei-Periode, also vor etwas mehr als hundert Jahren, kam es wieder zu neuem Leben, und seit dem 11. Jahr der Meiji-Periode wird es am Feiertag der Gründung des japanischen Reiches als Festmusik gespielt. Der Text ist noch der alte, wogegen die Melodie stark verändert ist. Stellenweise ist aber die alte Musik noch herauszuhören. Das *Kisiuta* wurde in der Zeit des Triumphes nach der Unterwerfung von Jingû Kôgô in Korea gesungen, es ist völlig verloren gegangen.

Überdies gab es damals die Lieder *Mihafuri-Uta*[10] (Begräbnislied), *Sakahogai*[11] (Trinklied), *Kunisinubi*[12] (Heimatlied), *Hogiuta*[13] (Glückwunschlied) usw.

In musikalischer Beziehung können wir die Lieder etwa scheiden in *Ageuta*[14] — d. h. das kurze Lied, *Siragiuta*[15] — was wohl bedeutet, daß das Ende der Melodie

---

[1] Zu diesem ersten Versuch einer Darstellung der Geschichte der japanischen Musik in deutscher Sprache sind die hauptsächlichen japanischen Fachausdrücke auf einer besonderen Tafel in japanischer Schrift mitgeteilt. Im Text verweisen die hochgestellten kursiven Zahlen auf die Tafel. Die vorliegende Fassung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Verfasser. Georg Schünemann

aufsteigt, und *Hinaburi*[16], d. h. ländliches Lied. Außerdem gibt es noch verschiedene *Furi*[17], d. h. „Weisen“.

Die Instrumente dieser Zeit waren das *Yamato-Koto*[18], dessen sechs auf ein langes, dünnes Brett gespannte Saiten lediglich zur Markierung des Rhythmus mit dem *Kotosagi*[19] angerissen wurden, und das *Yamato-Fue*[20], über das nichts Genaueres bekannt ist.

Bis zum Eindringen des Buddhismus (im Jahre 552) blieb die japanische Musik noch schlicht und stets mit Tanz und Gedicht verbunden. Doch war diese Zeit keineswegs bedeutungslos für die Zukunft, denn in ihr keimte bereits die spätere Entwicklung, und dieser Keim wuchs schnell unter dem Einfluß der ausländischen Kunst.

2. Asuka- und Nara-Zeit, 600—800

Die Asuka- und Nara-Zeit erstreckt sich über ungefähr zweihundert Jahre, von dem Eindringen des Buddhismus bis zur Verlegung der Residenz nach Heian. Es ist die Zeit des stärksten Einflusses der ausländischen Musik auf die japanische: die koreanische, die chinesische, die indische Musik, fast die gesamte orientalische Tonkunst, besonders das aus Birma und Tibet stammende südchinesische *Gigaku*[21] und das nordmandschurische *Bokkaigaku*[22] kamen nach Japan — es glich damals einem Konzerthaus, in dem sich die Musik des ganzen Orients sammelte.

Die koreanische Musik hatte sich schon von alters her mehr oder weniger nach Japan verbreitet, nach der Unterwerfung von Jingû Kôgô wurde dieser Vorgang noch beschleunigt. Weil aber das koreanische *Gagaku* über China herüberkam, gleicht es beinahe dem chinesischen *Gagaku*, es gibt zwischen beiden nur einige kleine Verschiedenheiten in der Zusammenstellung der Instrumente. Man nannte das koreanische *Gagaku* das *Uhô no Gaku*[23], es war immer *Bugaku*[24], d. h. Tanzmusik. Dagegen hieß das chinesische *Gagaku* das *Sahô no Gaku*[25], in ihm war auch die reine Instrumentalmusik enthalten. Um dessen Überlieferung hat sich Prinz Syôtoku große Verdienste erworben. Die chinesische Musik war damals wohl die höchstentwickelte in der ganzen Welt.

Die indische Musik kam nach Japan in der Tempyô-Periode, also vor etwa eintausendzweihundert Jahren, durch einen indischen Bischof. Doch war ihre Wirkung abgeschwächt, da sie mit chinesischen Instrumenten gespielt wurde. Immerhin gingen ihre Spuren in Japan nicht völlig verloren, während in Indien selbst vieles davon zugrunde gegangen ist — das ist eine bedeutsame Tatsache der ostasiatischen Musikgeschichte. Jene altindische Musik kannte feste Melodietypen, ihre Tänze waren lebhaft, ihre Weisen prächtig und abwechslungsreich.

Das *Gigaku* kam nach Japan durch den Koreaner Mimasi, der hier 612 das Heimatrecht erwarb. Er hatte diese Musik in der südchinesischen Provinz Go gelernt. Sie wurde später in China von der echten chinesischen Musik, dem *Tôgaku*[26], verdrängt, doch blieben einige ihrer Melodien in dem späteren *Dengaku*[27] und *Sarugaku*[28] erhalten.

Daß das sogenannte *Bokkaigaku* aus der Mandschurei damals nach Japan kam, wurde bereits erwähnt. Und auch die Musik Indochinas, der Mongolei, Tibets und der Südsee beeinflußte die japanische Tonkunst.

Am reichsten entwickelte sich in Japan das *Gagaku*. Es war eine Musik von streng folgerichtigem, gleichmäßigem Bau. Sie verwandte folgende Instrumente:

Blasinstrumente

Hitiriki[29], eine Art Oboe, bläst die Hauptmelodie,
Ôteki[30], Querflöte, bläst die Hauptmelodie mit Verzierung,
Syô[31], Mundorgel, bläst die *Aitake*[32], eine Art Harmonie,

Saiteninstrumente

Biwa[33], fügt zu dem Hauptrhythmus das harmonische Arpeggio hinzu,
Sô[34], fügt zu dem Hauptrhythmus das melodische Solo hinzu,

Schlaginstrumente

Taiko[35], schlägt den Gipfel des Rhythmus,
Syôko[36], schlägt den Gipfel des Rhythmus,
Kakko[37], schlägt die Unterteile jedes Taktes.

Das *Gagaku* hat ein Vorspiel, das *Netori*[38] heißt und eine kunstvolle Ausführung der Einstimmung der Instrumente darstellt. Dabei werden die Instrumente in der Reihenfolge *Hitiriki*, *Syô*, *Sô* und *Ôteki* eingestimmt. Diese Improvisation bildet einen Teil des ganzen Stückes. Dessen wesentliche, satzartige Glieder, über die noch ausführlicher zu sprechen sein wird, heißen *Jo*, *Ha* und *Kyû*. Ihnen folgt ein weiterer, von einzelnen Instrumenten, dem *Sô*, *Hitiriki* usw. bestrittener Teil namens *Nokorigaku*[39]. Mitunter wird beim Einzug und Abgang der Musiker noch das *Mairi-Onjô*[40] und das *Makade-Onjô*[41] gespielt.

Die Asuka- und Nara-Zeit, in der die Musik des asiatischen Festlandes nach Japan kam, ähnelt der Zeit der Meiji-Periode, das ist der Einwanderungszeit der europäischen Musik. Es ist daher wohl möglich, aus der damaligen Entwicklung der japanischen Musik auf eine entsprechende in der Gegenwart zu schließen.

Wie schon gesagt, wurde neben der ausländischen Musik auch die ursprünglich japanische weiter gepflegt. Daß diese nicht völlig verdrängt wurde, zeigen z. B. die Bestimmungen des im Jahre 701 geschriebenen Gesetzbuches Taihô-Rituryô des Prinzen Syôtoku über die Besetzung der Stellen des *Gagaku-Ryô*[42], des Orchesters am kaiserlichen Hofe. Es werden darin gefordert für die verschiedenen Musikarten:

Tôgaku[26] = chinesische Musik:	12 Lehrer
	60 Schüler
Gogaku[43] = südchinesische Musik:	1 Lehrer
	2 Paukenschläger
Wagaku[44] = japanische Musik:	30 Sänger
	100 Sängerinnen
	4 Tanzlehrer
	100 Tanzschüler
	2 Flötenlehrer
	6 Flötenschüler
	8 Flötenmacher
Sankangaku[45] = koreanische Musik:	4 *Komagaku*-Lehrer[1]
	20 *Komagaku*-Schüler

[1] S. die Fußnote auf nebenstehender Seite.

4 *Kudaragaku*-Lehrer[1]
20 *Kudaragaku*-Schüler
4 *Siragigaku*-Lehrer[1]
20 *Siragigaku*-Schüler.

Zur Asuka-Zeit gab es also im *Gagaku-Ryô* 250 Ausübende der einheimischen japanischen Musik. In der Nara-Zeit sank diese Zahl auf 28. Während am kaiserlichen Hofe sich die ausländische Musik immer mehr vordrängte und das *Wagaku* nur noch bei Feierlichkeiten neben der ausländischen Musik gebraucht wurde, behielt es aber im übrigen Japan seine alte Stellung.

Im *Wagaku* werden folgende Arten von Tanzmusik unterschieden: *Kume Mai*[46], *Kisi Mai*[47], *Kunisu Mai*[48], *Hayato Mai*[49], *Tatutu Mai*[50], *Tatefusi no Mai*[51], *Owarida no Mai*[52], *Gosetu no Mai*[53], *Agata no Mai*[54], *Tikusi Mai*[55], *Yamato Mai*[56], *Utagaki*[57] usw. Aus dem *Utagaki* ging das *Bon Odori*[58] hervor, das die Landleute heute noch tanzen. Es ist auch bemerkenswert, daß der Ursprung des in der Heian-Zeit entwickelten *Saibara* bereits in der Nara-Zeit liegt.

3. Heian-Zeit, 800—1200

Die neue japanische Kunst setzt in der Heian-Zeit ein, in der Baukunst mit dem Stil Sinden Zukuri, mit den Schnitzereien von Jôtyô und Hidano Takumi, in der Malerei mit Yamatoe, in der Dichtkunst mit Gedichten von Kino Turayuki, Narihira Ariwara, Nôin Hôsi usw., mit den Schriftstellerinnen Murasaki Sikibu, Seisyô Nagon, Akazome Emon, Izumi Sikibu, Iseno Tayû usw. Ihre Werke sind heute noch allbekannt.

Dasselbe gilt für die Musik. Nach der Aufnahme der ausländischen Kunst traten jetzt mehr und mehr japanische Komponisten hervor, die aber in ihren Arbeiten den japanischen Geschmack beibehielten. Die Musik spielte damals eine wichtige Rolle im Leben der Denjôbito, d. h. der Hofleute. Das ist in der Schrift „Genji-Monogatari“[59] von Murasaki Sikibu dargestellt. Aus diesen Aufzeichnungen geht aber auch hervor, daß die Volksmusik damals in ganz Japan sehr gepflegt wurde. Das führte bei der Neuordnung der musikalischen Organisation am kaiserlichen Hof auch zu einer Umbildung des *Gagaku-Ryô*[42], der chinesischen und koreanischen, und des *Ôuta-Tokoro*[60], der eigentlichen japanischen Musikamtsstelle. Es entstand eine starke Bewegung für die Japanisierung der Musik.

In der Heian-Zeit wurden auch die Musikinstrumente verbessert. Beim Gebrauch der chinesischen Instrumente zur Begleitung des eigentlichen japanischen Liedes ergaben sich Unstimmigkeiten, z. B. bei der Begleitung des *Syô* in der Chormusik *Saibara* und *Rôei*. Das *Syô*, die Mundorgel, dient in China der Wiedergabe der Harmonie. In Japan aber hemmt es mitunter den freien und feinen Fluß der Melodie, der für die einheimische japanische Musik das Wichtigste ist. Deshalb mußte das *Syô* in ein melodisches Instrument abgeändert werden. Äußerst fein durchgebildet zur Wiedergabe jener besonderen Melodie- und Musikeigenheiten wurden auch die Spieltechniken des *Hitiriki*, *Ôteki* und anderer Instrumente. Ferner wurden *Yamato-Fue* und *Yamato-Koto*, bisher die verbreitetsten japanischen Instrumente,

---

[1] Koma, Kudara und Siragi sind koreanische Provinzen, deren jede damals ihre eigene Musik hatte.

nach dem Vorbild des *Koma-Fue*[61] und des *Siragi-Koto*[62], zweier koreanischer Instrumente, verbessert.

Betrachten wir nun das *Kagura*[63], *Eikyoku*[64] und *Syômyô*[65], die als unsere volkstümliche Musik in der Heian-Zeit entstanden.

Das *Kagura* hat seinen Ursprung im Altertum, nahm aber erst nach der Nara-Zeit, im Laufe der Heian-Zeit allmählich eine bestimte Form an. Man sollte meinen, daß seine Entwicklung von der ausländischen Musik beeinflußt sei; es bildete sich aber nach seinen eigenen Gesetzen. Da es damals im Schinto-Schrein gespielt wurde, war es meistens feierlich und getragen. Daneben gab es auch eine Unterhaltungsmusik, das sogenannte *Sangaku*[66], aus dem später das *Dengaku* oder *Sarugaku* entstand.

Eikyoku ist ein Sammelbegriff für *Saibara*, *Rôei*, *Imayô*, *Fûzoku*[67], *Utahikô* usw., d. h. für die neue japanische Chormusik. Unter diesen war das *Saibara* das kunstvollste. Inhaltlich zeigt es meist Beziehungen zum ländlichen Liebeslied, es ist die vornehmere, reichere Art der Volksmusik. Diese Volkslieder waren eigentlich unbegleitet, doch entwickelte sich das *Saibara* schließlich zu einer kunstvollen, vom *Syô*, *Hitiriki*, *Ôteki*, *Biwa* und manchmal auch *Sô* begleiteten Musik.

Das *Rôei*[68] ist an keine feste Form gebunden. Es umschreibt lediglich den Vortrag der chinesischen Gedichte. In der Mitte der Heian-Zeit erreichte es seine höchste Blüte. Das ist der Ursprung des jetzigen *Sigin*[69] [1]. Im Gegensatz hierzu stand das *Utahikô*: eine besondere musikalische Entfaltung des Vortrages der japanischen Gedichte. Heute noch wird es zu Neujahr in der von Künstlern veranstalteten Feier am kaiserlichen Hof gesungen.

Das *Imayô* war ursprünglich eine Art Volkslied, das von den Unterhaltungsmädchen gesungen wurde. Erst später wurde es die Musik der kaiserlichen Hofleute.

Unter *Fûzoku* versteht man Volkslieder verschiedener Provinzen. Es verschaffte sich neben dem *Saibara* auch Zugang am kaiserlichen Hofe.

Das *Syômyô* ist eine buddhistische Musik. Es ähnelt im Charakter dem Cantus planus der katholischen Kirche. Am Anfang der Heian-Zeit brachte der Priester Kôbô Taisi das *Mikkyô-Syômyô*[70] oder *Singon Syômyô*[71], der Priester Jikaku Taisi das *Tendai Syômyô*[72] von China nach Japan. Später wurde es von Ryônin und Kantyô japanisiert. Hierauf gründen sich die Schulen von *Ôhara*[73], *Sinryû*[74], *Daigo*[75], *Singisyû*[76] u. a.

Überblicken wir die Geschichte unserer Musik in der Heian-Zeit, so erkennen wir die Volks- und volkstümlichen Lieder als die Grundlage der Entwicklung und sehen ferner, daß das japanische *Syômyô* oder *Kôsiki*[77] mit dem *Gagaku* einen großen Einfluß auf viele spätere Musikstile gehabt hat.

4. Kamakura-Zeit, 1200—1300

Der Übergang von der Heian-Zeit zur Kamakura-Zeit ist durch die Wandlung von der aristokratischen zur militärherrschaftlichen Gesellschaft gekennzeichnet. Die Kamakura-Zeit ist die Zeit der Militärherrschaft. Daher ist es nicht verwunderlich, daß die Musik dieser Zeit äußerlich nicht reich ausgestattet ist. Man nennt

---

1 *Sigin* bedeutet den Vortrag der chinesischen Gedichte.

sie daher die „dunkle Zeit“ der japanischen Musikgeschichte. Aber es liegen in ihr verschiedene wichtige Keime der späteren japanischen Musik.

Die buddhistische Musik war damals führend. Als Träger dieser Musik entstanden in dieser Zeit die buddhistischen Sekten Jôdo-Syû und Jôdo-Sinsyû. Jene schuf eine Art *Syômyô*, die *Raisan*[78] heißt, diese das *Kansan*[79] und *Wasan*[80]. Besonders bedeutsam ist das *Wasan*. Viele *Wasan* wurden von dem Priester Sinran-Syônin komponiert. Diese Melodien sind sehr einfach und entsprechen durchaus der damaligen kriegerischen Stimmung. Die *Wasan* veränderten sich dann zu den *Goeika*[81], die auch jetzt noch als Volksmusik verbreitet sind.

Als diese buddhistische Musik in die formstrenge aristokratische Gesellschaft der alten Hauptstadt Kyôto eindrang, entstand das *Enkyoku*[82], und als sie in die militärische Gesellschaft der Regierungsstadt Kamakura gebracht wurde, entwickelte sich das *Heikyoku*[83].

Das *Enkyoku* erreichte damals seine Blütezeit. Aus dem Stil seiner verschnörkelten Texte entsprang die konstruktive Rhetorik der späteren *Koto*-Musik und des *Nagauta*[84] usw. Weil es auf die damalige Aristokratie beschränkt und keineswegs dem Zeitgeist angepaßt war, ging es allmählich zugrunde.

Das *Heikyoku* dagegen brachte die Zeitkunst, die die Völker in der Kamakura-Zeit ergriff. Es ist eine *Monogatari*-Musik[85], d. h. rezitativische Musik, in der das *Heike-Monogatari* mit einigen Melodien vorgetragen wurde. Das ist eine geschichtliche Erzählung, die den Untergang der den letzten Teil der Heian-Zeit beherrschenden Heike-Familie behandelt. Deshalb ist es natürlich, daß es auf die damals zur Herrschaft gekommene militärische Gesellschaft und das Volk tiefen Eindruck machte. Das Begleitinstrument war das *Biwa*, ein lautenartiges Instrument mit vier Saiten. Man nennt es daher auch *Heike-Biwa*[86]. Die Spiel- und Singweise des *Heikyoku* ist der japanischen Musik eigentümlich: es gibt etwa zehn Arten von musikalischen Figuren, die Trauer, Freude usw. ausdrücken und je nach dem Text zusammengesetzt werden. Aus dieser musikalischen Praxis entwickelte sich später, in der Edo-Zeit, das *Jôruri*[87], eine Bühnenmusik.

Im *Heikyoku* und im *Ennen*[88] findet sich viel Dramatisches. Das *Ennen* ist eine Tanzmusik der buddhistischen Mönche. In einem seiner Teile, dem *Fûryû*, erzählen die Auftretenden ihren Lebenslauf und die Vorgeschichte des Dramas, danach spricht der Waki (Nebendarsteller) über den Ablauf der Handlung. Zweifellos hat sich aus diesen dramatischen Zügen eine bestimmte Form des *Nô*[89] gebildet.

Es ist eine wichtige Tatsache der japanischen Musikgeschichte, daß die Dramatik des *Ennen* das *Dengaku* und *Sarugaku* (vgl. S. 341) stark beeinflußt hat. Manche Gelehrte leiten das *Dengaku* aus den alten Riten und Zeremonien des Reispflanzens her, die heute noch als *Taue-Odori*[90], das ist der Tanz des Reispflanzens, geübt werden. Wahrscheinlich wurde dieser Tanz von dem chinesischen *Zatugei*[91] beeinflußt. Die damaligen Spieler des *Dengaku*, die *Dengaku-Hôsi*[92], standen unter dem Schutz der Ritterschaft. So wurde die Kunst des Volkes allmählich Besitz der Aristokratie.

In der Gesellschaftsmusik entwickelte sich diese Kunst zu dem *Dengaku-Nô*[93]. Hierzu gebrauchte man die Schlaginstrumente *Tutumi*[94] (Trommel), *Kosi-Tutumi*[95] (Lendentrommel), *Furi-Tutumi*[96] (tamburinähnliche Trommel), *Dôbatisi*[97] (Becken)

und *Binzasara*[98] (ein aus einigen Brettern hergestelltes Schlaginstrument). Ihr Zusammenspiel muß viel Lärm verursacht haben.

Das *Sarugaku*, eigentlich *Sangaku* (vgl. S. 344), war eine Art komödienhafte Oper. Sein Ursprung liegt in der Nara-Zeit, in der Kamakura-Zeit wurde es von dem *Dengaku* beeinflußt. Später, in der Muromati-Zeit, entwickelte es sich zu dem *Nôgaku* (*Nô*-Musik). *Sangaku* und *Dengaku* haben als echte volkhafte Musik grundlegende Bedeutung für die japanische Musikgeschichte.

5. Muromati- und Higasiyama-Zeit, 1300—1500

Obwohl die Kamakura- und die Muromati-Zeit Epochen der Militärherrschaft sind, so sind ihre Kunststile doch verschieden: unter dem Einfluß des höfisch-traditionellen Lebens in Kyôto brachte die Muromati-Zeit eine höher entwickelte Kunst hervor. Verglichen mit der Heian-Zeit sind aber die Künste nun einfacher und ruhiger geworden und gehen mehr dem musikalischen Ausdruck nach.

Auf die Muromati-Zeit folgte die verschwenderische Higasiyama-Zeit. Viele Künstler haben den Geist dieser Zeit in ihren Werken ausgeprägt. Die Gemälde von Tyôdensi, Syûbun, Sessyû, Keisyoki usw. sind zwar einfarbig, aber voll Würde. In der Lackmalerei gelangt das Takamakie unter dem Einfluß der chinesischen Malerei zu hoher Blüte. Und auch die Bauwerke im Zensatu-, d. h. Zentempel-Stil, die Syoin Zukuri und die Tya-fû-Gebäude sind Erscheinungsformen dieses Zeitgeistes.

Im Mittelpunkt der Musikpflege steht damals das *Nôgaku*[99]. Dieser Name kam in der Meiji-Zeit auf. Vorher hieß es *Sarugaku-Nô*. Es verbindet die früheren Errungenschaften der Instrumentalmusik, der Chormusik und des Tanzes zu einer prächtigen, rein japanischen Volksoper als Ausdruck der Ritterlichkeit des japanischen Geistes. Unter den Händen der beiden Meister Kan-ami und seines Sohnes Se-ami entfaltete es sich zu einer großartigen Kunstform.

Die Schönheit des *Nôgaku* ist die Schönheit des Geheimnisvollen. Das sogenannte *Yûgen* idealisiert den Stimmungsgehalt kämpferischer Zeiten, es verbindet das Soldatisch-Strenge und das Höfisch-Elegante, man kann auch sagen: den Tya- und Zen-Geschmack — Tya-Stil ist der der Tee-Zeremonie, Zen bedeutet die Meditation, die aus der Zen-Sekte stammt. Die Schönheit liegt in der zurückhaltenden Verfeinerung und in dem sogenannten *Sabi*: weil alles auf der Bühne symbolisch und daher einfach dargestellt wird, hat die Phantasie des Zuschauers weiten, freien Spielraum. Und obwohl sich die Musik auf wenige realistische Ausdrucksformen beschränkt, umfaßt sie doch alles Leben und Erleben. So trägt die Phantasie des Zuschauers die Welt des *Nôgaku*, und das *Yûgen* bestimmt das Wesen des *Nô*: Vereinigung von Zartheit und großer Ruhe. Diese Stimmung der eigenartigen japanischen Herbheit tritt aber nicht plötzlich in der Muromati-Zeit zutage, sie entstammt vielmehr der Uranlage der japanischen Völker: aus der naiven Schlichtheit des Altertums erwächst die Eleganz der Heian-Zeit, die Würde der Kamakura-Zeit und nun das *Yûgen* der Muromati-Zeit.

Die Melodie des *Nô* entspringt dem *Syômyô*, ist aber auch von dem *Heikyoku* beeinflußt. Das *Utai*[100] des *Nôgaku*, das ist der Text dieser Volksoper, ist reine Rezitation, ein Mittelding zwischen Gesang und Sprache, keine eigentliche musika-

lische Melodie. Es besteht in der Hauptsache aus kleinen Motiven in engen Intervallen. Dabei kommen auch Quarten vor, und manchmal große oder kleine Sekunden, *Uki* genannt.

Die Instrumente des *Nôgaku* sind: *Fue* (Flöte), *Kotutumi* (kleine Pauke), *Ôtutumi* (große Pauke) und *Taiko* (Trommel). Sie umspielen die Melodie und geben den Rhythmus. Man nennt sie *Sibyôsi*[101] — das bedeutet „vier Takte“ und schließlich „vier Rhythmusinstrumente“. Die instrumentale Entwicklung des *Nôgaku* ist die dieses Rhythmus. Hierbei haben sich sehr verwickelte Rhythmen herausgebildet.

Zum Schluß müssen wir die Vortragsweisen *Jo*, *Ha* und *Kyû* nennen. Diese Worte wurden, wie bereits gesagt, zuerst beim *Gagaku* gebraucht. Im *Nôgaku* aber haben sie verschiedene Bedeutung: *Jo* bedeutet die gerade und rechte Lage, *Ha* den verfeinerten Ausdruck, *Kyû* die Schnelligkeit und Dringlichkeit. Diese Vortragsweisen kennzeichnen nicht nur das Werk im ganzen, sondern auch dessen Sätze und Abschnitte, Phrasen und Worte. Sie sind Darstellungen der Gemütsbewegungen im weiteren Sinne, des Tempos, der Betonung, des Ausdruckes usw.

Somit ist das *Nôgaku* gleichsam ein großer Palast der japanischen Musik. Seine Größe und sein Bau sind der unendliche Ausdruck des japanischen Geistes.

Endlich ist noch das *Kyôgen-Kouta*[102] als ein Zweig der damaligen Musik zu erwähnen. Das ist eine Art *Sôga*[103] und stammt aus dem *Heikyoku.* Seine Melodie ist viel einfacher und kräftiger als die des *Nô.* In der ihm eigentümlichen lebhaften Art ist es ein Vorfahre des Volks- und Kinderliedes der Gegenwart.

6. Azuti- und Momoyama-Zeit, 1500—1600

Die bildende Kunst der Momoyama-Zeit, während der Regierung des Fürsten Hideyosi Toyotomi, ist verschwenderisch und zugleich kraftvoll. Diesen Prunkstil zeigen die Gemälde von Eitoku Kano, Sanraku Kano, Kôetu usw., der Juraku- und Fusimi-Palast und auch die damaligen Kostüme. Die Musik dieser Zeit, die durch die Überlieferung der großgearteten Musik des vorigen Zeitalters gebunden war, spiegelt die Neigung zum Prunkvollen in dem *Saruwaka*[104] und *Kôwaka*[105] wieder.

Das *Nô* des *Sarugaku,* das in der Muromati-Zeit entstand, blieb als Zeremonienmusik erhalten, weil es edel und zugleich anmutig war und dem Geschmack der Ritterschaft entsprach. Das *Kôwaka*, das sich ebenfalls in der Muromati-Zeit entwickelte, erlebte in der Azuti- und Momoyama-Zeit seine Blüte. Verglichen mit dem zarten, beinahe weiblichen Charakter des *Nô* ist es im allgemeinen männlicher und in der Melodie nüchterner, mehr gerade und aufrecht, da es zur Zeit der Herrschaft des Rittertums entstand. Es wird von drei Sängern dialogisch oder zusammen gesungen, ähnlich wie das *Kôsiki* und *Heikyoku.*

7. Anfang der Edo-Zeit, 1600—1700

Im Anfang der Edo-Zeit förderte Ieyasu Tokugawa die schönen Künste, da er hierin die beste Friedenspolitik erkannte. Während der Periode Kan-ei wurde das Mausoleum von Nikkô gebaut, dessen Architektur mit den darin enthaltenen Gemälden und Schnitzereien zeigt, wie die verschiedenen Künste damals wuchsen und blühten. Besonders die klassische japanische Literatur nahm einen gewaltigen

Aufschwung. Dadurch gelang es, das japanische Volk zur Erkenntnis der Erhabenheit des Staates zu führen. Diese Erkenntnis wirkte auf alle Künste ein. Sie sind daher rein japanisch eingestellt. Die Gemälde von Kano, Tosa, Kôetu, Kôrin usw. sind kennzeichnende Vertreter der japanischen Malerei, ebenso wie auf literarischem Gebiet vor allem das „Haiku“ (ein siebzehnsilbiges Gedicht) des Dichters Basyô.

Neben der Heian-Musik der Aristokraten und der Muromati-Musik der Priester und Krieger entstand nun, in der Edo-Zeit, eine neue Musik des Volkes. Diese Volksmusik hat eine frische, lebhafte Stimmung. Ihre Vertreter sind die *Syamisen*-[106] und die *Koto*-Musik[107].

Das Gitarreninstrument *Syamisen* soll am Ende der Muromati-Zeit von der Insel Ryûkyû nach Japan gekommen sein. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, der Periode Keityô, wurden die Volkslieder, die *Kouta*[108] hießen, zur Begleitung des *Syamisen* gesungen. In der Kan-ei-Periode lebten die beiden berühmten blinden Syamisen-Virtuosen Kagato und Sirohide, die dann als Musiker die Namen Yanagawa und Yatuhasi führten. Eine *Syamisen*-Suite, *Kumikyoku* genannt, enthält sieben oder acht *Kouta*, die weder in der Form noch im Inhalt in Beziehung zueinander stehen; ihre Eigenart liegt weniger im Textlichen als in ihrer feinen und fesselnden instrumentalen Einkleidung. Außer dem *Kumikyoku* sind hier noch die Musikarten *Nagauta*, *Hauta* und *Sibaiuta* zu nennen, die unter dem Namen *Jiuta* zusammengefaßt werden.

In der Nara-Zeit kam mit dem *Gagaku* (vgl. S. 341) das *Koto*-Instrument von China nach Japan. Durch diese Herübernahme veränderte sich aber seine Musik: es wurde in der Heian-Zeit zunächst als Begleitinstrument zum *Saibara*, *Rôei* und *Imayô* gebraucht (vgl. S. 344). Später verfiel diese Musik. Glücklicherweise jedoch bewahrten sie die buddhistischen Mönche des Zendôji-Tempels in der Provinz Tukusi auf der Insel Kyûsyû vor dem Untergang. Deshalb wurde die damalige *Koto*-Musik *Tukusigaku* genannt. Der bereits genannte Yatuhasi-Kengyô vollendete die frühere *Koto*-Musik. Während das *Tukusigaku* vom Volk nicht verstanden wurde, hielten sich die von ihm komponierten neuen *Koto*-Stücke *Kumiuta* und *Dammono* durchaus an den Geschmack der Zeit. Das erste scheint durch das *Syamisen-Kumiuta* beeinflußt zu sein, das *Dammono* dagegen ist rein instrumentale Musik von fester Form[1].

Zu den Volksstücken gehören das *Kabuki* und das *Rôsai*. Das *Kabuki* war ein Tanz, der von einer Schauspielerin getanzt und von dem *Kouta* begleitet wurde. Er bestand aus komisch nachahmenden Bewegungen (*Monomane-Kyôgen*) und eigentlichem Tanz. Doch war er so erotisch und unsittlich, daß er verboten werden mußte. Nun wandelte er sich zum *Wakasyû Kabuki*, in dem Knaben statt Frauen tanzten, und als man Männer hinzunahm, um der Knabenliebe vorzubeugen, zum *Yarô Kabuki*. Weiterhin entstanden die Volksstücke *Osaka Karakuri Sibai* und später *Ayaturi Sibai*, beide rein japanischen Charakters. In dieser Zeit liegt der Ursprung der japanischen Bühnenmusik.

Das damalige *Rôsai* hat großen Einfluß auf die Volksmusik ausgeübt. Es geht

---

[1] Den Bau dieser Musik habe ich ausführlich dargelegt in meiner Abhandlung: Theorie der japanischen Musik (I). Untersuchungen über die Form der *Koto*-Musik *Dammono*. Tohoku Psychologica Folia Tom. III Fasc. 2—3, 1935.

auf ein altes Volkslied zurück; ein Mönch der Momoyama-Zeit, Ryûtatu, sang es in Kyôto. Bald wurde es volkstümlich, kam nach Edo (der alte Name von Tôkyô) und breitete sich in ganz Japan aus. Sein Begleitinstrument war gewöhnlich das *Syamisen*, mitunter auch die Bambusflöte *Hitoyogiri*[109] oder das *Koto*. Durch seine Melodie wurde eine bestimmte Form des heutigen Volksliedes geprägt. Von den vielen anderen Volksliedern jener Zeit ist heute noch das *Dodoitu* beliebt.

Die Kriegerkaste pflegte damals die *Nô*-Musik. Die Regierung Ieyasu Tokugawa verwendete diese auch als Zeremonienmusik und unterstützte die *Nô*-Spieler mit großen Mitteln. Sie wollte damit ihre Friedenspolitik fördern und der kriegerischen Stimmung entgegenwirken.

Die aristokratische Musik, die seit dem Ausgang der kriegerischen Zeiten im Absterben war, wurde jetzt wieder hervorgeholt, so daß eigentlich jede Musikart in allen Schichten des Volkes gepflegt wurde. Das blieb so während der dreihundert Friedensjahre der Edo-Zeit.

8. Mitte der Edo-Zeit, 1700—1800

Dank der Friedenspolitik zur Zeit des Ieyasu Tokugawa entfaltete sich das kulturelle Leben immer reicher und breiter. Die Gedichte Haiku von Buson nach Basyô, die Gemälde der Yojô- und Maruyama-Schule und der Ukiyoe-Stil waren in der ganzen Welt berühmt. Aber nicht nur die bildende Kunst, auch die Musik dieser Zeit war typisch japanisch. Sie wird heute noch gepflegt. Ihre wichtigsten Arten sind *Jiuta*, *Koto*-Musik, *Jôruri*, *Nagauta*, *Sekkyô* und *Saimon*, *Hauta* und *Kouta*.

Der Keim der *Jiuta*-Form liegt, wie ich ausgeführt habe, im Beginn der Edo-Zeit. Allmählich entwickelte sich daraus folgende neue und einheitliche Form:

1. *Maeuta*[110]: Vorlied.
2. *Tegoto*[111]: Instrumentales Zwischenspiel[1].
3. *Atouta*[112]: Nachlied.

Das *Tegoto* wurde durch die Komponisten in Kyôto Kiko uka, Isikawa u. a. noch erweitert. Hier sei die umfänglichste dieser Erweiterungen angeführt:

	Maebiki[113]: Instrumentale Einleitung.
	Maeuta[110]: Vorlied.
1. *Tegoto*	*Tunagi*[114]: Verbindungsphrase des *Maeuta* und *Tegoto*. *Makura*[115]: Einleitung des *Tegoto*. *Tegoto*[111]: Langes instrumentales Zwischenspiel. *Nakatirasi*[116]: Lebhaftestes instrumentales Spiel. *Hontirasi*[117]: Allmählich sinkendes Spiel.
	Nakauta[118]: Zwischenlied.
2. *Tegoto*	*Tegoto*[111]: Instrumentales Spiel zwischen *Nakauta* und *Atouta*. *Tirasi*[119]: Allmählich schwächer werdendes Spiel.
	Atouta[112]: Nachlied.

[1] Ausführlich habe ich über das instrumentale Zwischenspiel gesprochen in meiner Abhandlung: Theorie der japanischen Musik (II). Untersuchungen über das instrumentale Zwischenspiel im Anfang der *Jiuta*-Form. Tohoku Psychologica Folia Tom. IV, Fasc. 3, 1937.

Betrachten wir nun die *Koto*-Musik. Etwa hundert Jahre nach der Zeit von Yatuhasi eröffnete Yamada-Kengyô eine neue Schule, die auf das Instrumentale kein großes Gewicht legte. Er und seine Schüler komponierten Gesangsstücke. Diese Schule neigte infolgedessen mehr zur Ausdrucksmusik.

Danach kamen die berühmten Komponisten Mituzaki und Yosizawa. Besonders Yosizawa-Kengyô schützte die Vokalmusik (*Uta-mono*[120]) vor dem Verfall, indem er eine neue Form schuf, das sogenannte *Kokin-Kumi*[121].

Jôruri ist der Sammelbegriff für *Katarimono*-Musik, das ist eine episch darstellende Musik, welche geschichtliche Ereignisse in einer festen musikalischen Melodie vorträgt. Ihr Ursprung liegt bereits in dem *Ko-Jôruri* der Muromati-Zeit. Außerdem hat es Beziehungen zum *Oku-Jôruri* oder *Okuni-Jôruri* der Muromati-Zeit. Es lebt jetzt noch in Nordjapan in der Gegend von Sendai. Aus jenem Ursprung entwickelten sich die verschiedenen Arten des *Harima-Jôruri*, *Kimpira-Jôruri* und endlich die künstlerisch vollendetste *Jôruri*-Form, das *Gidayû*. Dessen Schöpfer ist Gidayû aus Osaka, der 1685 dort das Puppenspielhaus Ayaturi-Za eröffnete. Die von ihm geschaffene *Gidayû*-Musik ist die typische „Musik für Kaufleute der dritten Gesellschaftsschicht", das ist Tyônin-Musik. Das ist ein Beispiel für die Fähigkeit der Osakamänner, das wirkliche Leben künstlerisch zu gestalten. Die *Katarimono*-Musik ist allerdings nicht reine Musik, sondern stets mit Text verbunden, ja die Literatur spielt hier die Hauptrolle. So hat auch die große Verbreitung des *Gidayû* ihren Hauptgrund in den wirkungsvollen Texten des berühmten Schriftstellers Tikamatu. Hierzu kommt noch die *Syamisen*-Musik und das Puppenspiel. Beim *Gidayû* handelt es sich nämlich um eine Verbindung von Musik, Dichtung und Schauspiel. Man unterscheidet hierbei die Unterarten *Sewamono* und *Jidaimono*. Im *Sewamono* werden Stoffe des damaligen bürgerlichen Lebens dramatisiert. Weil es menschliche Empfindungen unmittelbar zum Ausdruck brachte, ergriff es die Herzen aller Osakaleute. Die Stoffe des *Jidaimono* dagegen wurden aus der Geschichte genommen.

Aus dem *Ko-Jôruri* der Muromati-Zeit entwickelte sich das *Gidayû* und das *Ittyû-busi* in Kyoto. Beide sind reine *Katarimono*-Musik. Das Letzte gibt die *Yôkyoku*-Stimmung nicht auf (*Yôkyoku* ist der Gesang der *Nô*-Musik) und ist daher hauptsächlich eine aristokratische Kunst. Das *Gidayû* und das *Ittyû-busi* unterscheiden sich voneinander wie der Geist der Kaufleute in Osaka und der aristokratische Geist in Kyôto.

In der Teikyô-Periode kam in Edo das *Handayû-busi* auf, aus dem sich eine elegante *Katarimono*-Musik entwickelte. Dieses *Katô-busi* vereinigte sich in der Kansei-Periode mit dem *Ittyû-busi*, daraus entstand das *Bungo-busi*. Wegen seines ansprechenden Textes und seiner reizenden Melodie verbreitete es sich in Edo rasch. Als *Sigetayû-busi* hatte es hier frohen und heiteren Charakter, in Kyôto dagegen wurde es als *Sonohati-busi* episch und vornehm. In Edo selbst unterschied man ferner die Unterarten *Tokiwazu*, *Tonimoto*, *Kiyomoto* und *Sinnai*.

Die Musik des *Kiyomoto* ist ziemlich schwermütig, ihr Tempo ist langsam, die Melodie wird meist mit tiefer Stimme gesungen, der Ausdruck ist dramatisch kraftvoll. Das aus dem *Tokiwazu* stammende *Tonimoto* zeichnet sich durch Eleganz aus. Hierfür hatten die Fürsten (Daimyô) eine Vorliebe, auch wurde die Yamada-

Schule der *Koto*-Musik von ihm beeinflußt. Das *Kiyomoto* entstand aus dem *Tomimoto*; es hat hohe Tonlage, schnelles Tempo und vor allem eine stark kolorierte Melodie und wirkt dadurch leicht und heiter. Um es singen zu können, braucht man allerdings eine gut durchgebildete Stimme. Das *Sinnai* ist ein *Sibai-Jôruri*, seine *Syamisen*-Spielweisen sind kindlich-schlicht und auch seine Melodien sehr einfach. Musikalisch-künstlerisch steht es dem *Tokiwazu*, *Tonimoto* und *Kiyomoto* nach.

Wie bereits ausgeführt, ist das *Jôruri* die wertvollste Art der *Katarimono*-Musik in der Edo-Zeit. Daneben gab es eine Gesangsmusik, *Nagauta* genannt, die heute noch als Kammermusik verbreitet ist. Das *Nagauta* geht auf die anfängliche Form des *Jiuta* zurück, wurde dann vom *Jôruri* beeinflußt und entwickelte sich im sogenannten Edo-*Nagauta* zu einer reinen Gesangsmusik. Die Bunka- und die Bunsei-Periode waren seine Blütezeit.

Man unterscheidet *Sibai-uta, Zasiki-uta* und *Odori-uta.* Der Ursprung des *Zasiki-uta* liegt in Kyôto in dem *Ittyû-busi*, es wurde ohne Beziehung zum Schauspiel gesungen. Sein Stil fand in der stark formal gerichteten Musik des *Turukame* eine weitere Entfaltung. Im *Odori-uta* ist das *Nagauta* mit Tanz verbunden. Im *Sibai-uta* aber ist es Bühnenmusik, noch verwandter mit der japanischen Oper als das *Nôgaku.* Es hat folgende Form:

1. *Okiuta*[122]: Vorspiel.
2. *Deba*[123]: Der Hauptdarsteller (Site) tritt auf. Prächtig.
3. *Monogatari*[124]: Zwischenkomödie (Kyôgen).
4. *Kudoki*[125]: Dasselbe wie die Arie in der Oper. Schöne Melodie.
5. *Odoriji*[126]: Tanzmusik, eine Art Episode.
6. *Tirasi*[119]: Finale.

Das *Gidayû* des *Jôruri* als die Kunst der Tyônin in Osaka und das *Nagauta* als die Musik in Edo waren die am meisten verbreiteten Musikarten in der mittleren Edo-Zeit. In den unteren Volksklassen gab es außerdem das *Sekkyô, Saimon, Hauta* und *Kouat.*

Das *Sekkyô* wurde in der Periode Kan-ei von buddhistischen Mönchen als ein Bildungsmittel geschaffen: die religiösen Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung wurden hier in einer musikalischen Melodie dargestellt. Später wandelte es sich zum sogenannten *Sekkyô-Jôruri*, es nahm die Form des *Jôruri* an und wurde auch im Puppenspiel verwendet.

Der Ursprung des *Saimon* liegt in der Muromati-Zeit. Zuerst war es eine Rezitation des Sintôgebetes *Norito* von dem Wanderpriester *Yamabusi.* Später verbreitete es sich in den unteren Volksschichten, besonders im Bordellviertel.

In der Mitte der Edo-Zeit vereinten sich *Sekkyô* und *Saimon.* Daraus stammt das heutige *Naniwa-busi.*

Schließlich seien das *Hauta* und *Kouta* erwähnt, die noch heute in den unteren Klassen und dem Bordellviertel stark verbreitet sind. Sie sind aus dem *Meriyasu* hervorgegangen, das der Musiker Syôjûrô Matusima in der Periode Kyôho erfand. Das aus diesem geschaffene *Hagie-busi* verbreitete sich in der Mitte der Edo-Zeit.

9. Ende der Edo-Zeit und Meiji-Zeit, 1800—1900

Am Ende der Edo-Zeit bricht die Tokugawa-Schogunatsregierung zusammen. Doch leben in dieser schweren und ereignisreichen Zeit die in drei Jahrhunderten

aufgeblühten Künste weiter. Auch die Musik war noch großer Schöpfungen fähig. In die hierauf folgende Meiji-Zeit fällt die Einführung der europäischen Kultur.

Im dritten Jahr der Meiji-Periode wurde vom Kaiser Meiji am kaiserlichen Hof die Musikbehörde *Gagaku-Kyoku* gegründet, die als *Gagaku*-Abteilung des kaiserlichen Haus- und Hofministeriums noch jetzt besteht. Der Kaiser schützte das *Gagaku* und *Kagura*. Im 14. Jahr wurde auch das *Nôgaku* wiederhergestellt. *Nagauta*, *Tokiwazu*, *Kiyomoto* usw. lebten bis in diese Zeit hinein.

In diese Periode fällt die Verbreitung der *Syakuhati*-Musik. Über deren Ursprung gibt es in Japan zwei Auffassungen. Nach der einen geht sie auf das *Syakuhati* zurück, eine Bambusflöte, die in der Nara-Zeit von China herüberkam und heute noch als Schatz im Syôsôin-Tempel aufbewahrt wird. Sie ist aber verschieden von dem heutigen *Syakuhati* und dem mittelalterlichen *Hitoyogiri*. Nach der anderen Auffassung ist der Ursprung der *Syakuhati*-Musik im *Hitoyogiri* zu suchen. Dessen Spieltechnik wurde in der Muromati-Zeit ausgebildet. Seit der Genroku-Periode gab es eigene Stücke für dieses Instrument. Vom Ende der Asikaga-Zeit bis zur Mitte der Edo-Zeit wurde es nur zur Begleitung des Volksliedes oder im Zusammenspiel mit dem *Syamisen* gebraucht. Aber schon vor dem Ende der Edo-Zeit verschwand es.

Das heutige *Syakuhati* hat eine andere Geschichte als das *Hitoyogiri*. Es entstammt der Komuso-Gesellschaft (Komuso ist der buddhistische Mönch der Fuke-Sekte). In der Mitte der Edo-Zeit eröffnete der Musiker und Virtuose Kinko Kurosawa die Kinko-Schule und schrieb 36 Stücke für das Instrument. Seit dem Ende dieser Zeit wurde es im Zusammenspiel mit dem *Syamisen* und dem *Koto* von Kodô Araki und anderen gebraucht. Dieses kammermusikalische Zusammenspiel der drei Instrumente nennt man *Sankyoku*. Nachdem vor etwa dreißig Jahren Tozan Nakao aus Osaka die Tozan-Schule gründete, kam die *Syakuhati*-Musik bis zur Gegenwart immer mehr in Aufnahme.

Als Volksmusik haben die Musik des *Kouta* und *Hauta* große Verbreitung gehabt, vor allem das *Hayama no Kouta* und *Utazawa-busi*. Der Ursprung des Stückes *Hayama no Kouta* liegt im letzten Jahrhundert der Muromati-Zeit. Am Ende derEdo-Zeit begleiteten es die Teehausmädchen (Geisya) mit dem *Syamisen*. *Hayama* bedeutet das schnelle Tempo, das eine Eigentümlichkeit dieses Liedes ist. In der Mitte der Meiji-Zeit entstand aus ihm der Gassenhauer *Enkaina*. — *Utazawabusi* ist ein von dem *Nagauta* und *Jôruri* beeinflußtes *Hauta*. Es entstand in der Ansei-Periode nach der Reform der verschiedenen *Hauta* in der Edo-Zeit. Durch seine melodische Feinheit und dadurch, daß es ganz leise gesungen wird, unterscheidet es sich scharf von anderen Liedern.

Wie in der Meiji-Zeit die gesamte europäische Kultur in hohem Ansehen stand, so auch die Musik. Im kaiserlichen Hofmusikamt studierten die Musiker die europäische Musik neben dem *Gagaku*. Beinahe die ganze Schul- und Militärmusik wurde europäisch. Mit dem Christentum verbreiteten sich auch die europäischen Kirchengesänge.

Die im zwölften Jahr der Meiji-Zeit gegründete Amtsstelle für Musikforschung im Unterrichtsministerium *Ongaku Torisirabe Tokoro* nahm die Untersuchung der europäischen Musik auf. Acht Jahre später wurde das Kaiserliche Konservatorium

in Tôkyô gegründet, in dem hauptsächlich die europäische, besonders aber die deutsche Musik gelehrt wurde.

Aber die Musik in Japan wurde dadurch nicht völlig europäisiert. Überall im Volke blieben die alten Volkslieder heimisch und die gesamte japanische Musik lebte unverändert durch Überlieferung von Mund zu Mund fort. Und wenn auch die Schul- und Militärmusik auf europäische Weise gelehrt wurde, so führte die *Gagaku*-Amtsstelle doch die neuen japanischen Schullieder *Hoiku Syôka* und *Gagaku Syôka* ein und viele japanische Melodien drangen auch in die Militärmusik. Die tausendjährige japanische Musik ließ sich nicht von heute auf morgen völlig europäisieren.

10. Gegenwart

Die Pflege der europäischen Musik hat sich in Japan sehr verbreitet. Oper, Orchester-, Kammer-, Chor-, Solomusik für Gesang und Instrumente, alles dies und fast alle Stücke der europäischen Musik werden heute in Japan musiziert. In der Spieltechnik und im Verständnis für europäische Musik haben die Japaner große Fortschritte gemacht. Und auch im Volke wird dieses Verständnis durch Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm schnell gefördert. Viele Musiker beschäftigen sich auch mit der Komposition europäischer Musik.

Die starke Eigenkraft und das Selbstbewußtsein des japanischen Volksgeistes aber haben es als Aufgabe unserer Zeit erkannt, die übernommenen europäischen Kulturgüter zu japanisieren. Dieses Bestreben zeigt sich auch in der Musik der Gegenwart.

In neuen Musikstücken, die nach europäischer Art angelegt sind, werden japanische Melodien viel verwendet. Andere Kompositionen wieder, die europäischen Einfluß zeigen, sind doch für japanische Instrumente geschrieben: so entstehen neue *Koto*- und *Syamisen*-Stücke, neue Werke für das *Syakuhati* usw. Neue Ideen tauchen auf zur Verbesserung des japanischen Instrumentariums, zur Ausbildung eines großen Orchesters der japanischen Instrumente und zu deren Zusammenspiel mit europäischen Instrumenten, etwa in einem *Koto*-Konzert mit europäischem Orchester. Eine neue japanische Gesangstechnik wurde aus europäischen Anregungen entwickelt, eine japanische volkstümliche Oper wurde zu begründen versucht. So bemühen sich die japanischen Musiker gegenwärtig darum, mit den Mitteln, die ihnen die europäische Kunst gebracht hat, eine neue japanische Musik zu schaffen, die Mannigfaltigkeit und Größe hat.

Auch auf dem Gebiet der Musikerziehung ist man darum bemüht. In dem Vorläufer des jetzigen kaiserlichen Konservatoriums in Tokio, dem *Ongaku Torisirabe Tokoro*, lernten die Schüler die japanische wie die europäische Musik, in der Taisyô-Periode sogar nur noch die europäische. Vor einigen Jahren aber wurde die altjapanische Musik wieder in den Lehrplan des Konservatoriums aufgenommen.

Eine neue Musik läßt sich aber nicht so leicht schaffen. Blicken wir auf unsere Musikgeschichte zurück, so finden wir, daß einige Jahrhunderte vergingen bis zur Vollendung des japanischen *Saibara* aus dem *Gagaku* und des *Nôgaku* aus dem *Sibai*. Die gegenwärtige Lage ist der vom Ende der Nara-Zeit oder dem Anfang der Heian-Zeit ähnlich. Wie die eigentliche japanische Musik sich im Altertum gerade auch durch die Einflüsse der ausländischen Musik stark entwickelte, so muß

sie heute aus der Einwirkung der europäischen Musik Antriebe zu neuer Entfaltung gewinnen. Wie aber in der Heian-Zeit die damaligen Volkslieder die Grundlage der neuen Entwicklung waren, so muß auch heute auf der Volksmusik aufgebaut werden. Dies ist die grundlegende Aufgabe von Unterricht und Erziehung in Schule und Volk.

II. Wesen und Eigenart der japanischen Musik

1. Tonleiter

Im *Gagaku*, das in der Nara-Zeit von China übernommen wurde (vgl. S. 341), gab es zwei Tonleitern, das *Ryosen*[127] und das *Rissen*[128]. Es sind folgende chinesisch benannte pentatonische Tonreihen:

Halbtöne	*Rissen*	*Ryosen*
12	*Kyû*	*Kyû*
11		
10		
9	*U*	*U*
8		
7	*Ti*	*Ti*
6		
5	*Kaku*	
4		*Kaku*
3		
2	*Syô*	*Syô*
1		
	Kyû	*Kyû*

Die Stufen dieser Tonleiter werden wie in dem Pythagoräischen System durch Quintschritte bestimmt. Will man das *Ti* aus dem tiefen *Kyû* erhalten, so verkürzt man die *Kyû*-Saite um zwei Drittel; man nennt dieses Verfahren *Sambu-Son-Iti* oder *Sambu-Kyo-Iti*, zu deutsch: ein Drittel ist weggenommen. Aus dem hohen *Kyû* erhält man das *Ti* durch *Sambu-Eki-Iti*, d. h.: ein Drittel ist geblieben. Dieses Verfahren der Tonbestimmung nannte man in China *Sambu-Son-Eki*.

Im japanischen *Gagaku* gewinnt man später durch Aneinanderreihung von zwölf Quinten eine zwölfstufige Tonleiter mit Abständen von etwa einer halben Tonstufe. Diese Tonleiter nannte man *Jûni-Ritu*, d. h. zwölf Töne. Die Namen der zwölf Töne sind in China und in Japan verschieden:

Japan:

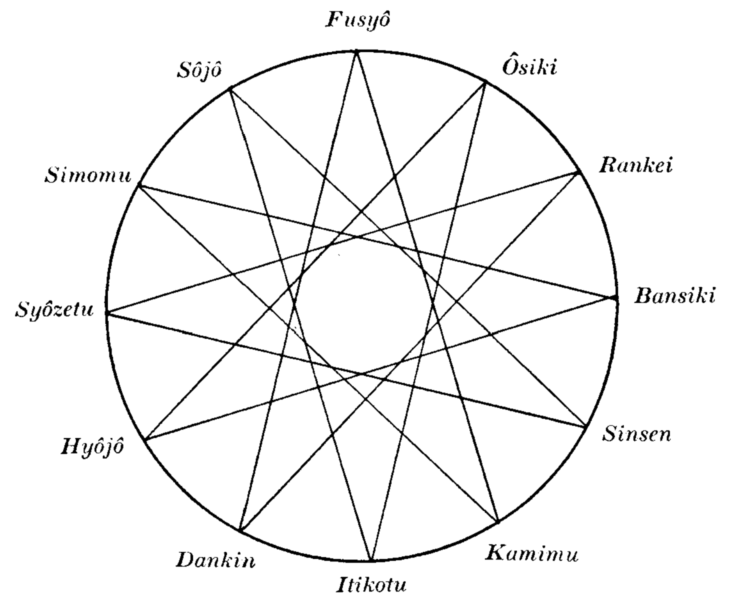
Itikotu	*Dankin*	*Hyôjô*	*Syôzetu*	*Simomu*	*Sôjô*	*Fusyô*	*Ôsiki*	*Rankei*	*Bansiki*	*Sinsen*	*Kamimu*
129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140

China:

Kôsyô	*Tairyo*	*Taisô*	*Kyôsyô*	*Kosen*	*Tyûryo*	*Suihin*	*Rinsyô*	*Isoku*	*Nanryo*	*Bueki*	*Ôsyô*
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152

Das oben erwähnte chinesische *Sambu-Son-Eki* wurde in Japan *Jumpati-Gyakuroku* genannt. *Jumpati* heißt das Fortschreiten von einem Ton bis zum achten Halbton, der Quinte der Tonleiter, z. B. vom *Itikotu* zum *Ôsiki*. Die Beziehung des *Itikotu* zum *Ôsiki* ist die gleiche wie die des *Kyû* zum *Ti* im chinesischen System.

Gyakuroku bedeutet den sechsten Ton vom oberen *Itikotu*, von oben nach unten gemessen. Das folgende Bild zeigt den Zusammenhang der zwölf Töne (Quintenzirkel):



Der Ursprung auch dieser Zwölftonreihe liegt in China. Sie geht auf das bereits dargelegte System der ältesten Zeit zurück. In der späteren Heian-Zeit aber führt die Entwicklung dahin, daß wir nun auch vor allem im Volkslied weitere typische Tonreihen finden. Diese schon genannten Tonsysteme des *Saibara* oder des *Rôei* zeigen meist eine Art *Rissen* (vgl. S. 343). Aus ihnen stammt auch die Tonleiter des *Jiuta*, *Jôruri* und *Edo-Nagauta* in der Edo-Zeit (vgl. S. 348), sie heißt *Zogugaku-Sempô* und wird von dem *Syamisen* aufgenommen.

Sie ist eine arteigene japanische Tonleiter, die in der ganzen Welt einzig dasteht:

Halbtöne	absteigend	aufsteigend	
1	*Kyû*	*Kyû*	12
2		*Ei-U*	11
3			10
4	*U*		9
5	*Ti*	*Ti*	8
6			7
7	*Kaku*	*Kaku*	6
8			5
9			4
10			3
11	*Syô*	*Syô*	2
12	*Kyû*	*Kyû*	1

Bei näherer Betrachtung findet man in dieser pentatonischen Tonleiter ein gemischtes Tonsystem, das viel verwickelter ist als das des *Gagaku* (Halbton, reine Quarte, reine Quinte, kleine Septime). Durch das Verfahren des *Jumpati*, *Gyakuroku* und *Jumpati-Jumpati* (vgl. S. 354) erhält man in der Oktave folgende zehn Töne:

Halbtöne	
12	*Kyû*
11	
10	*Ei-U*
9	*Sei-U*
8	*U*
7	*Ti*
6	*Hen-Ti*
5	*Kaku*
4	
3	*Ei-Syô*
2	*Sei-Syô*
1	*Syô*
	Kyû

Ei bedeutet die Erhöhung (♯), *Hen* die Erniedrigung (♭), und *Sei* ist der eigentliche Ton. Diese scheinbar einfache, in Wirklichkeit aber sehr schwierige Tonleiter ist eine für Japan charakteristische musikalische Erscheinung.
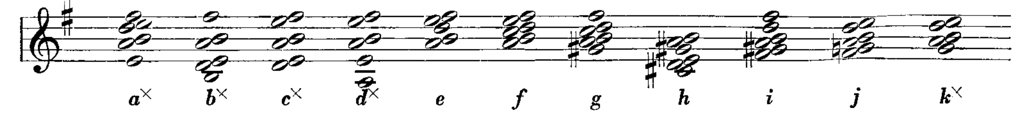
2. Melodie

Weil die japanische Tonleiter *Zokugaku-Sempô* melodisch ist, ist die Stellung der Töne beim Aufwärts- anders als beim Abwärtsgehen. Auch müssen wir berücksichtigen, daß beim Singen und Spielen noch viele feine Schmucktöne neben den obigen Grundtönen gebraucht werden. Die Notierung nach europäischer Art kann daher nur ein rohes, unvollkommenes Bild von der japanischen Musik geben, denn deren schöne, kunstvolle melodische Bewegungen lassen sich nicht in Noten festhalten.

Das Hauptwesen der japanischen Musik liegt eben in dieser feinen melodischen Haltung. Selbstverständlich entstand diese Musik auch ohne Harmonie und Takteinteilung, d. h. als eine rein melodische Musik. Ihre Eigentümlichkeit liegt in der Bewahrung der feinen Sprachmelodie, die jeder Regung des Wortes folgt. Es ist darum auch unmöglich, die Sprachmelodie durch die groben Tonfolgen eines Instrumentes wiederzugeben.

3. Harmonie

Im allgemeinen kennt die japanische Musik nur einfache Zusammenklänge, nämlich Quarte und Quinte. Im *Gagaku* aber, in dem unter anderen ein ausschließlich harmonisches Instrument gespielt wird, das *Syô*, finden wir auch Harmonien. Man unterscheidet elf Arten von *Syô*-Harmonien, von denen die letzte nur selten erscheint:



Für die europäische Harmonielehre sind diese alle dissonant. Nach japanischer Auffassung aber sind die angekreuzten Konsonanzen, nur die übrigen Dissonanzen. Die dissonierenden Töne werden ähnlich wie in der europäischen Musik aufgelöst. Seit mehr als tausend Jahren sind diese Harmonien in Japan in Gebrauch.

4. Rhythmus

Im *Gagaku* gibt es geraden 4- und 8-Takt, außerdem den ungeraden 3-Takt, der *Tada-Hyôsi* heißt, und gemischte Taktarten, die *Yatara-Hyôsi* genannt werden.

Im *Yôkyoku* der Muromati-Zeit finden wir noch verwickeltere Rhythmen. Auch wurde in der *Syamisen*-Musik der Edo-Zeit ein dem Kanon ähnlicher rhythmischer Verlauf üblich: die Rhythmen des Gesanges und der Begleitung des *Syamisen* laufen einander nach, so daß eine Art Synkopierung entsteht.
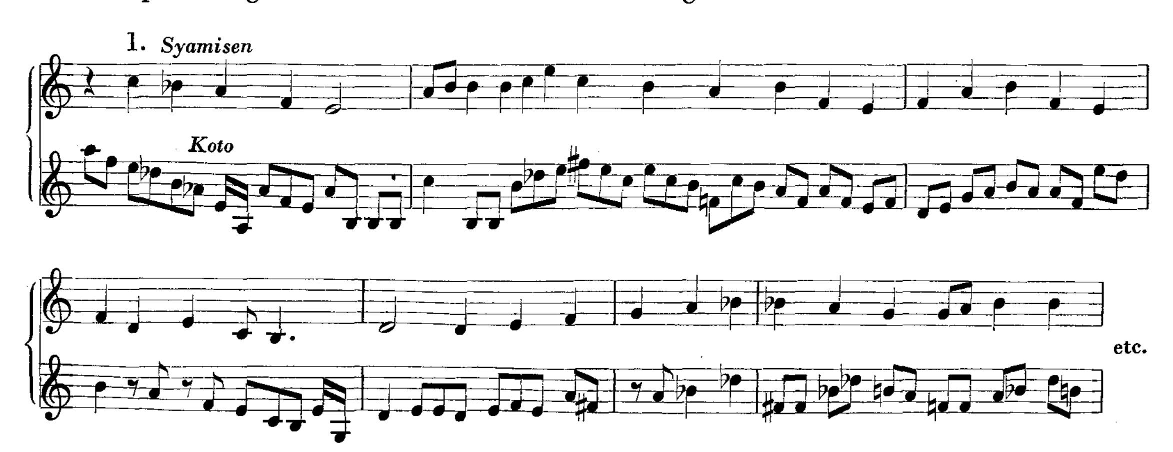
5. Modulation
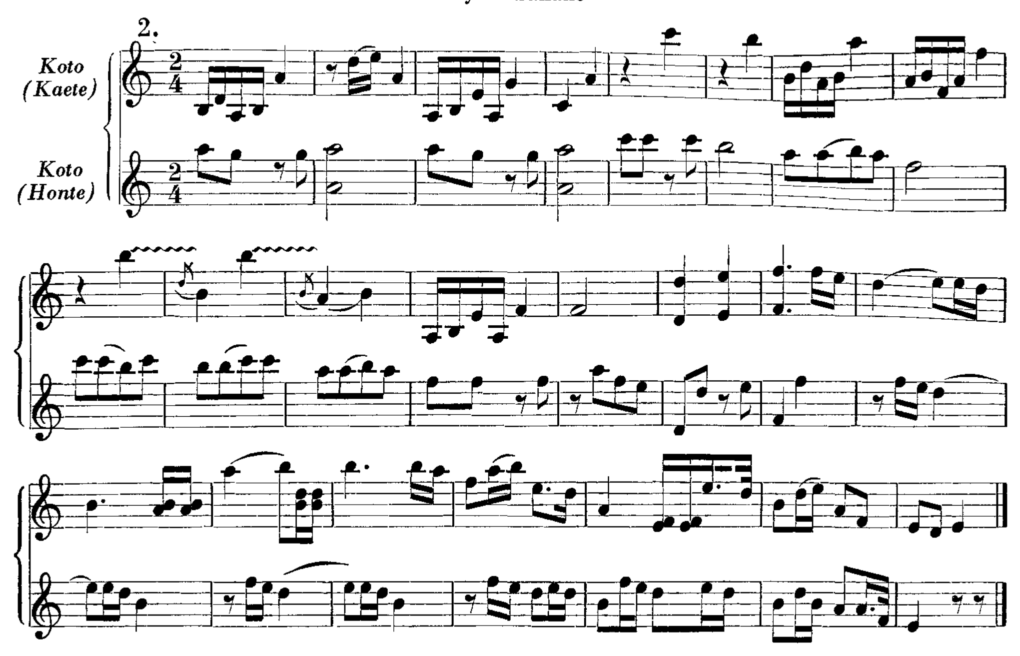
Die Modulation (im europäischen Sinn) folgt der Verwandtschaft der Tonarten, und zwar kommt am häufigsten die Modulation zwischen zwei im ersten Grade verwandten Tönen vor. Außer der Modulation des *Jumpati* (Dominante) und des *Gyakuroku* (Subdominante) gebraucht man die des *Jumpati-Jumpati* (Dominant der Dominante). (Über die Modulation durch Umstimmung der Saiten des *Syamisen* und des *Koto* habe ich in der S. 348 Anm. 1 genannten Abhandlung (S. 99ff.) ausführlich gesprochen.) Im Gegensatz zur europäischen wird die japanische Modulation stets allmählich, niemals plötzlich und ruckweise ausgeführt.

6. Zusammenspiel

Die Art des Zusammenspieles im *Gagaku* habe ich im ersten Teil meiner Ausführungen beschrieben (S. 342). Während diese chinesischen Ursprungs ist, entwickelte sich das Zusammenspiel des *Koto* und des *Syamisen* in der Edo-Zeit in Japan selbst. Es sei deshalb hier ausführlicher betrachtet.

In der *Koto*-Musik, deren ältester Stil *Kumikyoku* heißt, schlug man in der Edo-Zeit neue Wege ein: man spielte nämlich die *Syamisen*-Musik in Begleitung des *Koto*. Zuerst hielt sich dieses Zusammenspiel im Einklang, allmählich aber wurde es üblich, die *Koto*-Partie zu variieren und zu verzieren, Daraus ergab sich am Anfang des 19. Jahrhunderts ein neues Zusammenspiel, das *Kaete* hieß. Hiervon gibt es verschiedene Arten. Beim Zusammenspiel zweier *Syamisen* unterscheidet sich der Melodievortrag der beiden Instrumente durch verschiedene Stimmung der Saiten, die eine Melodie ist *Hontyôsi* (d. h. in einer besonderen Saitenstimmung gespielt), die andere *Sansagari* (d. h. wieder in einer anderen Stimmung vorgetragen). (Über die Arten der Stimmung der Saiten des *Syamisen* habe ich in der oben genannten Abhandlung S. 99f. berichtet.) Im Zusammenspiel des *Koto* und des *Syamisen* ist die *Koto*-Melodie komplizierter als die Melodie des *Syamisen*. Folgende Beispiele mögen einen Einblick in diese Musik geben:





Aus dem an zweiter Stelle mitgeteilten *Koto*-Duett ist zu ersehen, daß die beiden Stimmen des *Kaete* und des *Honte* (d. h. die eigentliche Melodie) verschieden sind. Auf jeden Fall ist deutlich, daß diese Musik keine Beziehungen zur abendländischen Harmonik zeigt. Es handelt sich vielmehr um eine auch sonst weit verbreitete Art der Mehrstimmigkeit, bei der Melodie und Variierung gleichzeitig erklingen. Bei der freien Umspielung der Melodie ergeben sich schräge Linien im Zusammenwirken: die Vorstellung des eben erklungenen Tones verschmilzt mit der Wahrnehmung des folgenden. Das ist ein Hauptwesenszug dieser mehrstimmigen japanischen Musik.

Schrifttum über japanische Musik

1. S. Konakamura, *Kabu Ongaku Ryakusi* (Abriß der Geschichte der Musik und des Tanzes in Japan).
2. T. Iba, *Nihon Ongaku Gairon* (Einführung in die japanische Musik).
3. T. Iba, *Nihon Ongaku Si* (Japanische Musikgeschichte).
4. H. Tanabe, *Nihon Ongaku Kôwa* (Vorträge über japanische Musik).
5. H. Tanabe, *Edo Jidai no Ongaku* (Musik der Edozeit).
6. S. Ameda, *Nihon Ongaku Bunka Si* (Geschichte der japanischen Musikkultur).
7. K. Ôyama, *Syômyô no Kenkyû* (Untersuchungen über das Syômyô).
8. T. Iwabara, *Syômyô no Rekisi oyobi Onritu* (Geschichte und Tonsystem des Syômyô).
9. Seami, *Sarugaku Dangi*,
10. Seami, *Kadensyo*.
    (Die beiden Bücher von Seami sind die wichtigsten Schriften über das *Nôgaku*.)
11. R. Uehara, *Zokugaku Senritu Kô* (Melodie des Zokugaku).
12. H. Tanabe, *Ongaku no Genri* (Prinzipien der Musik).
13. K. Takano, *Ongaku Sinrigaku* (Musikpsychologie).

Tafel der hauptsächlichen japanischen musikalischen Fachausdrücke

1. Asobi . . . . 遊び
2. Kangenkabu . . . . . 管絃歌舞
3. Tadagoto . . . . . . 平語
4. Uta . . . . 歌
5. Saibara . . . . 催馬樂
6. Imayô . . . . 今樣
7. Utahikô . . . . 歌披講
8. Kumeuta . . . . . . 久米歌
9. Kisiuta . . . . 吉志歌
10. Mihafuri-Uta . . . . . 葬歌
11. Sakahogai . . . . . . 酒樂歌
12. Kunisinubi . . . . . 思國歌
13. Hogiuta . . . . 祝歌
14. Ageuta . . . . 上歌
15. Siragiuta . . . . . . 志良宜歌
16. Hinaburi . . . . . . 夷振
17. Furi . . . . 振
18. Yamato Koto . . . . 和琴
19. Kotosagi . . . . . . 琴軋
20. Yamato Fue . . . . . 和笛
21. Gigaku . . . . 伎樂
22. Bokkaigaku . . . . . . 勃海樂
23. Uhô no Gaku . . . . 右方の樂
24. Bugaku . . . . 舞樂
25. Sahô no Gaku . . . . 左方の樂
26. Tôgaku . . . . 唐樂
27. Dengaku . . . . . . 田樂
28. Sarugaku . . . . . . 猿樂
29. Hitiriki . . . . 篳篥
30. Ôteki . . . . 横笛
31. Syô . . . . 笙
32. Aitake . . . . 合竹
33. Biwa . . . . 琵琶
34. Sô . . . . 箏
35. Taiko . . . . 太鼓
36. Syôko . . . . 鉦鼓
37. Kakko . . . . 羯鼓
38. Netori . . . . 音取
39. Nokorigaku . . . . . 殘樂
40. Mairi Onjô . . . . . 參音聲
41. Makade Onjô . . . . 參出音聲
42. Gagaku Ryô . . . . 雅樂寮
43. Gogaku . . . . 呉樂
44. Wagaku . . . . 和樂
45. Sankangaku . . . . . 三韓樂
46. Kume Mai . . . . . 久米舞
47. Kisi Mai . . . . . . 吉志舞
48. Kunisu Mai . . . . . 國栖舞
49. Hayato Mai . . . . . 隼人舞
50. Tatutu Mai . . . . . 殊舞
51. Tatefusi no Mai . . . 楯節舞
52. Owarida no Mai . . . 小墾田舞
53. Gosetu no Mai . . . 五節舞
54. Agata no Mai . . . . 諸縣舞
55. Tikusi Mai . . . . . 筑紫舞
56. Yamato Mai . . . . . 倭舞
57. Utagaki . . . . 歌垣
58. Bon Odori . . . . . . 盆踊
59. Genji Monogatari . . 源氏物語
60. Ôuta Tokoro . . . . 大歌所
61. Koma Fue . . . . . 高麗笛
62. Siragi Koto . . . . . 新羅琴
63. Kagura . . . . 神樂
64. Eikyoku . . . . 郢曲
65. Syômyô . . . . 聲明
66. Sangaku . . . . . . 散樂
67. Fûzoku . . . . 風俗
68. Rôei . . . . 朗詠
69. Sigin . . . . 詩吟
70. Mikkyô Syômyô . . . 密教聲明
71. Singon Syômyô . . . 眞言聲明
72. Tendai Syômyô . . . 天台聲明

73. Ôhara . . . . 大原

74. Sinryû . . . . 進流

75. Daigo . . . . 醍醐

76. Singisyû . . . . . . 新義宗

77. Kôsiki . . . . 講式

78. Raisan . . . . 禮讃

79. Kansan . . . . . . 漢讃

80. Wasan . . . . 和讃

81. Goeika . . . . 御詠歌

82. Enkyoku . . . . . . 宴曲

83. Heikyoku . . . . . 平曲

84. Nagauta . . . . . . 長唄

85. Monogatari . . . . . 物語

86. Heike Biwa . . . . . 平家琵琶

87. Jôruri . . . . 浄瑠璃

88. Ennen . . . . 延年

89. Nô . . . . 能

90. Taue Odori . . . . . 田植踊

91. Zatugei . . . . . . 雜藝

92. Dengaku Hôsi . . . 田樂法師

93. Dengaku Nô . . . . 田樂能

94. Tutumi . . . . . . 鼓

95. Kosi Tutumi . . . . 腰鼓

96. Furi Tutumi . . . . 振鼓

97. Dôbatisi . . . . . . 銅拔子

98. Binzasara . . . . . 編木

99. Nôgaku . . . . . . 能樂

100. Utai . . . . 謠

101. Sibyôsi . . . . 四拍子

102. Kyôgen-Kouta . . . 狂言小唄

103. Sôga . . . . 早歌

104. Saruwaka . . . . . 猿若

105. Kôwaka . . . . . . 幸若

106. Syamisen . . . . . . 三味線

107. Koto . . . . 箏

108. Kouta . . . . 小唄

109. Hitoyogiri . . . . . 一節切

110. Maeuta . . . . 前唄

111. Tegoto . . . . 手事

112. Atouta . . . . 後唄

113. Maebiki . . . . . . 前彈

114. Tunagi . . . . ツナギ

115. Makura . . . . . . 枕

116. Nakatirasi . . . . . 中散

117. Hontirasi . . . . . . 本散

118. Nakauta . . . . . . 中唄

119. Tirasi . . . . 散

120. Uta-mono . . . . . 唄物

121. Kokin-Kumi . . . . 古今組

122. Okiuta . . . . 置歌

123. Deba . . . . 出端

124. Monogatari . . . . . 物語

125. Kudoki . . . . . . クドキ

126. Odoriji . . . . 踊地

127. Ryosen . . . . . . 呂旋

128. Rissen . . . . 律旋

129. Itikotu . . . . 壹越

130. Dankin . . . . 斷金

131. Hyôjô . . . . 平調

132. Syôzetu . . . . . . 勝絶

133. Simomu . . . . . . 下無

134. Sôjô . . . . 双調

135. Fusyô . . . . 鳧鐘

136. Ôsiki . . . . 黄鐘

137. Rankei . . . . 鸞鏡

138. Bansiki . . . . . . 盤渉

139. Sinsen . . . . 神仙

140. Kamimu . . . . . . 上無

141. Kôsyô . . . . 黄鐘

142. Tairyo . . . . 大呂

143. Taisô . . . . 太簇

144. Kyôsyô . . . . . . 夾鐘

145. Kosen . . . . 姑洗

146. Tyûryo . . . . 仲呂

147. Suihin . . . . 甤賓

148. Rinsyô . . . . 林鐘

149. Isoku . . . . 夷則

150. Nanryo . . . . . . 南呂

151. Bueki . . . . 無射

152. Ôsyô . . . . 應鐘

Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Schweden

Ein Literaturbericht über das Jahrzehnt 1928—1937

Von Carl-Allan Moberg, Upsala

In meinem Aufsatz „Musik und Musikwissenschaft an den schwedischen Universitäten", der in den Mitteilungen der IGM erschien[1], wurden auch einige der neueren Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft in Schweden kurz verzeichnet, allerdings ohne daß ich mich innerhalb des dort gegebenen Rahmens über diese verschiedenen Schriften verbreiten konnte. Dem Wunsche des Herausgebers dieser Zeitschrift folgend, möchte ich in diesem Literaturbericht vor allem auf diejenigen musikwissenschaftlichen Werke hinweisen, die sich auf Grund eigener Quellenstudien mit unseren heimatlichen Musikproblemen befassen oder als einigermaßen systematische Materialsammlungen hervortreten. Wenn ich im Verlauf meines Berichts auch etliche andere Studien erwähne, so geschieht das, um mißverständlichen Lücken meiner geschichtlichen und systematischen Darstellung vorzubeugen.

Die meisten Studien sind in der Schwedischen Zeitschrift für Musikforschung (*Svensk Tidskrift för Musikforskning*, zitiert als *STM*) erschienen, die, von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben, im verflossenen Jahr ihren 18. Jahrgang brachte. Die Bedeutung dieses staatlich unterstützten Organs für unser Fach ist kaum zu überschätzen: es ist unsere einzige Fachzeitschrift, besonders wichtig — da das notwendige staatlich unterstützte zentrale Forschungsinstitut noch fehlt — als ein gewisses geistiges Band verschiedener und zersplitterter Kräfte. Natürlich konnten aber nicht alle Studien in der *STM* Platz finden, manche wurden in verschiedenen Zeitschriften der Nachbarfächer oder in noch weiter abliegenden Veröffentlichungen niedergelegt. Auch mußte der Inhalt manchmal notgedrungen oder dem eigentlichen Gebiet des Verfassers entsprechend auf musikwissenschaftlich weniger ergiebige Dinge ausgerichtet sein.

Der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin fehlt noch immer die notwendige, durchgeführte Organisation. Nur an der Universität Upsala ist seit 1928 akademischer Unterricht gegeben worden, und seit vorigem Jahr besteht die amtliche Bestimmung, daß die Musikstudenten an diesen Übungen teilnehmen und von dem dortigen Fachvertreter geprüft werden müssen, um akademische Prüfungen ablegen zu dürfen. Das Studienhandbuch bietet ihnen ausführliche Literaturangaben nebst einem kurzen Geleitwort. Über den Zweck der sogenannten „musiktheoretischen Studien" für akademisch-musikwissenschaftliche Aufgaben schrieb Stig Walin in *STM* 18, 72ff. einen klarlegenden Aufsatz. Der Ausbau des akademischen Musikinstituts in Upsala, das bis jetzt vorwiegend praktischen Musikübungen gewidmet war, konnte diesen Frühling durch Erwerbung einer Rundfunk- und Schallplattenanlage und neuerer Literatur zur Ergänzung der veralteten Bestände der Bibliothek begonnen werden. Dieses begrüßenswerte Entgegenkommen der akademischen Behörden darf wohl als ein Zeichen wachsenden Verständnisses für die Berechtigung der musikwissenschaftlichen Disziplin

---

[1] I (1929), 54ff., II (1930), 10ff., 34ff.

gedeutet werden. Die Universitätsbibliothek konnte während der letzten Jahre ihren Bestand an musikwissenschaftlicher Literatur wesentlich vergrößern; allerdings stieß eine Benutzung ihrer Schätze innerhalb des Musikinstituts auf erhebliche organisatorische Schwierigkeiten, eine einigermaßen planvolle Seminararbeit konnte deshalb bis jetzt nur mit größter Mühe durchgeführt werden. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Ankäufe moderner Literatur durch die Bibliothek der Musikalischen Akademie zu Stockholm hingewiesen, die wir der einsichtsvollen Leitung des jetzigen Bibliothekars, Dr. G. Morin, verdanken.

Eine wichtige Organisation bedeutet in Stockholm das Musikhistorische Museum, dessen schöne Sammlungen von Tonwerkzeugen durch die Beschaffung von Spezialliteratur und umfangreichen Zettelkatalogen an Bedeutung noch mehr gewonnen haben. In seinem deutschsprachigen Aufsatz „Musikinstrumentensystematik" (*STM* 14, 99ff.) hat der Museumsleiter Dr. T. Norlind eine neue Gruppierung dargelegt, die, auf die Bestände des Museums angewendet, eine Verbindung des Hornbostel-Sachsschen Systems mit einem der Botanik ähnlichen (also in Familien, Gruppen usw.) ergibt. Norlind hebt aber hervor, daß sich die instrumentale Forschung mit einer bloßen Systematik nicht mehr begnügen kann, und fügt eine „spezielle Instrumentenkunde" hinzu, die 1. Instrumentenmorphologie, 2. Instrumentenphysiologie, 3. angewandte Instrumentenkunde, 4. linguistische Instrumentenkunde, 5. Instrumentengeographie und 6. Kulturgeschichte der Instrumente umfassen müsse. Norlind plant eine umfangreiche Veröffentlichung über die Instrumentensystematik, deren erster Teil, „Systematik der Saiteninstrumente, 1. Geschichte der Zither", jetzt erschienen ist[1].

Auch zur Geschichte der Musikinstrumente und ihrer Sonderliteratur liegen einige Schriften vor. Norlind schrieb in *STM* (in deutscher Sprache) „Beiträge zur chinesischen Instrumentengeschichte" (1933), „Lyra und Kithara in der Antike" (1934) und (schwedisch) „Die schwedische Laute" (1935, mit deutschem Auszug). Der letztgenannte Aufsatz liefert außerdem (in seinem letzten Teil) einen wertvollen Beitrag zur schwedischen Musikgeschichte des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Die oft aufgeworfene und verschieden beantwortete Frage nach der damaligen Spielweise der Zither (denn ein solches Instrument ist in der Tat die „schwedische Laute") wird von Norlind eingehend untersucht. Er behauptet, daß sie gewöhnlich mit den Fingern (ohne Plektron) gezupft wurde. — Daniel Fryklund (Hälsingborg, Schonen), dem bekanntlich ein eigenes schönes Museum zur Verfügung steht, veröffentlichte in *STM* seine (schwedischen) Studien über die „Lyragitarre" (1927), „Beiträge zur Gitarristik" (1931) und „Colascione und Colascionisten" (1936), die sich alle mehr oder weniger ausführlich auch mit den Literaturgebieten dieser Instrumente beschäftigen. Eine Zusammenfassung des nordischen Instrumentariums während des Spätmittelalters auf Grund langjähriger Studien gab die 1933 verstorbene dänische Verfasserin Hortense Panum in *Nordisk Kultur* (Nordische Kultur, vgl. unten!). Otto Anderssons Dissertation (Helsingfors 1923) über „Die nordische Streichharfe" ist 1930 in englischer Übersetzung („The Bowed harp", London) erschienen. — Die von C. F. Hennerberg beschriebenen Orgeln auf Gotland[2] (vor allem in Norrlanda und Söndre) sind in der kunstgeschichtlichen (!) Dissertation von B. Wester, „Gotische Bauweise in schwedischen Orgeln" (schwedisch, 1936) eingehend untersucht und stilistisch gewürdigt. Wie weit seine kunstgeschichtliche Auffassung begründet ist, sei dahingestellt. Ein wahres Verdienst um die Erforschung der schwedischen Orgelgeschichte hat er sich jedenfalls erworben, ob-

[1] Systematik der Saiteninstrumente, 1. Geschichte der Zither (315 Abbildungen), Auslieferung: Fritzes K. Hofbuchhandlung, Stockholm 1936, 300 Spalten. Die Arbeit enthält 1400 der 12000 Instrumentenarten, die im Gesamtwerk beschrieben werden sollen.

[2] Vgl. Bericht über den III. Kongreß der IMG, Wien 1909.

wohl er ihren Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung mehr kunst- als musikgeschichtlich zu behandeln gezwungen war. Aus der Schule des bedeutenden Ethnographen Erland Nordenskiöld, dem wir unter anderem einen Beitrag über die „Schlitztrommel“ (Ethnologische Studien, 1929) verdanken, trat K. G. Izikowitz mit einer Dissertation hervor (1935) über „Musical and other sound instruments of the south american indians“[1]. Auch W. Kaudern mit seinen „Musical instruments in Celebes“[2] gehört dieser Forschergruppe an.

Auf dem Gebiet der Lexikographie, der Handbücher und Gesamtdarstellungen erwähnen wir die zweite (schwedische) Auflage von T. Norlinds „Allgemeinem Musiklexikon“ (1927—1929). Sein großangelegtes Konzert- und Opernlexikon (deutsch) konnte es dagegen nicht über die zwei ersten Hefte bringen (1928, 192 Spalten). — In *STM* 1928 publizierte D. Fryklund einige schätzenswerte „Musikbibliographische Bemerkungen“ (schwedisch) zu Fétis „Histoire universelle“ und Eitners Quellen-Lexikon. Er stützt sich dabei auf Quellen aus der Zeit vor 1800, die sich in seinen eigenen Sammlungen befinden. Dem kurzen Résumé folgt ein Register, das 123 Namen oder Werktitel enthält. In diesem Zusammenhang mag auch auf Fryklunds „Contribution à la connaissance de la correspondence de Fétis“ (*STM* 12, 85ff.)[3] hingewiesen werden, die etwa 500 Briefe an Fétis und etwa 100 Briefe von ihm (jetzt in Fryklunds Sammlungen) behandelt. — In vier Bänden (1928—1935) sammelte der emsige Bach-Literaturkenner K. Englund seine Exzerpte und Extrakte aus dem riesenhaften Bereich des Bach-Schrifttums.

Das Interesse für musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen ist reger geworden. Wir erwähnen „Die Musik durch die Zeiten“ (*Musiken genom tiderna*) von G. Jeanson und J. Rabe (I, 1927, II, 1931), ein kurzes „Handbuch der schwedischen Musikgeschichte“ von T. Norlind (1932) und eine „Geschichte der Tonkunst“ von C.-A. Moberg (I—II, 1935). Die regen kirchenmusikalischen Bestrebungen der letzten Jahre sind auch in Mobergs umfangreicher „Geschichte der Kirchenmusik“ (Upsala 1932) zum Ausdruck gekommen. Der nordischen und vor allem schwedischen Kirchenmusik sind die S. 387—544 gewidmet. Nach einer Übersicht über die gregorianische Epoche und die Zeit der protestantischen Umgestaltung einschließlich der Ausbildung des Kirchenliedes im Norden befaßt sich das Werk mit dem Durchbruch der monodischen Kunst, der Verweltlichung der Kirchenmusik und der nationalen Romantik in Schweden. Im letzten Abschnitt sind die Restaurationsbestrebungen der letzten 50 Jahre eingehend gewürdigt[4].

Musiktheoretische Forschungen sind in Schweden selten betrieben worden[5]. Der geschichtliche Überblick von Stig Walin „Der musiktheoretische Unterricht in Schweden während der Romantik“ (schwedisch, *STM* 15, 84ff.) liefert dafür einen hinreichenden Beweis. Die mitgeteilte Bibliographie enthält nur eine einzige Originalarbeit von Wert, C. J. Fröbergs „Versuch einer Grundlegung einer wirklich rationalen Harmonie- und Tonsatzlehre“ (Teil 1, Upsala 1878, schwedisch, der zweite Teil blieb Manuskript). Diesem bedeutenden Musiker, Organisator und edlen Menschen, dem jede beamtete Stellung und jeder Ehrenposten versagt blieb, widmete Walin auch einen längeren Aufsatz (*STM* 16, 25ff.). Die einzigen wertvollen Beiträge musiktheoretischer Art aus dem hier behandelten Jahrzehnt

---

[1] Göteborgs kungl. vetenskaps- och vitterhetssamhälles handlingar, 5. Reihe, Serie A, Bd. 5, Nr. 1.

[2] Ethnographical studies in Celebes, Vol. III, Göteborg 1927.

[3] Vgl. L'Indépendance belge, 18/9, 1930 (E. Closson).

[4] Vgl. Revue de Musicologie, 18, no. 49, févr. 1934, 44 (Yvonne Rokseth).

[5] Ästhetische Studien sind noch seltener! Was in dieser Hinsicht geleistet wurde, gehört ausschließlich den Literaturforschern oder Philosophen. In diesem Zusammenhang sei auf R. Bergfelts Studie über englische Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts hingewiesen (in der Festschrift für Prof. Axel Herrlin, Lund 1935).

lieferte S. E. Svensson (alle in *STM*, schwedisch: „Zum Verständnis des Dissonanzbegriffes“ 1931, „Zur Frage der Bachschen harmonischen Polyphonie“ 1932, „Die Kirchentöne und die Choralharmonik“ I—II, 1933—1934). Der Praxis dient Svenssons neuartige „Harmonielehre“ (Stockholm 1933), deren geschichtliche Erläuterungen vom Verfasser dieser Zeilen stammen. Obwohl mit Harmonielehre in unserem heutigen Sinn nicht zusammenhängend, mögen hier die wichtigen Arbeiten[1] von I. Düring über die griechische Musiktheorie genannt werden: „Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios“ 1930, „Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios“ 1932, „Ptolemaios und Porphyrios über die Musik“ 1934[2].

Ordnen wir die historischen Arbeiten nach Stoffkreisen, so bietet uns der 25. Band[3] des großen Sammelwerks „Nordische Kultur“ (*Nordisk kultur*, zitiert *NK.*)[4] eine wertvolle zusammenfassende Übersicht über die ältesten Zeiten nordischer Musik[5]. Inhaltlich verteilen sich die Beiträge auf drei Hauptgruppen: Instrumentengeschichte, Gregorianik und volkstümliche Musik. Sie behandeln die vorgeschichtliche Musik der Bronzezeit (O. Andersson), den gregorianischen Gesang (C.-A. Moberg, T. Haapanen), die Musikinstrumente (H. Panum, C. F. Hennerberg) und die Volksmusik (H. Grüner-Nielsen, T. Norlind, O. Andersson, O. M. Sandvik und B. Thorsteinsson). — Ein eigenartiges Problem nordischer Kulturgeschichte stellen bekanntlich die berühmten Bronzeluren dar. Gegenüber dem wohl übertriebenen Zweifel Curt Sachs' an ihrem hohen Alter und ihrer musikalischen Aufgabe betont Andersson, auf A. Hammerichs praktische Versuche und Untersuchungen gestützt, die Bedeutung dieser Tonwerkzeuge als unwidersprechliche Zeugen einer hohen nordischen Musikkultur. Ich möchte meinerseits die kultisch-magische Bedeutung weit schärfer als Andersson hervorheben. Ein solcher Schluß ist schon angesichts der gleichaltrigen Felsenzeichnungen von ähnlichen, S-förmigen Luren erlaubt, ja gefordert. Nach O. Almgrens tiefgehenden Untersuchungen in „Felsenzeichnungen und Kultgebräuche“ (*Hällristningar och kultbruk*)[6] bezweifelt heute niemand[7], daß diese Zeichnungen eine Art religionsgeschichtlichen Bilderbuches sind, worin sich unsere Vorfahren nach den Prinzipien der imitativen Magie verbesserte Lebensbedingungen zu verschaffen suchten. Wo die Einritzungen solcher Luren an Grabsteinen ausgeführt wurden

---

[1] Sämtliche in *Göteborgs Högskolas Årsskrift.*

[2] Vgl. C. Höeg in Gnomon 12, 152 (1936).

[3] Musik und Musikinstrumente (dänisch, norwegisch, schwedisch), hrsg. von O. Andersson in Åbo, Stockholm 1934, 181 S.

[4] Nordische Kultur, Sammelwerk, hrsg. mit Unterstützung von Clara Lachmanns Fond unter Leitung von J. Bröndum-Nielsen, Kopenhagen, O. v. Friesen, Upsala, M. Olsen, Oslo.

[5] *NK.* wird etwa 30 Bände umfassen, von denen bisher 13 erschienen sind. Die Zeitgrenze der geschichtlichen Ausführungen ist um etwa 1600 angesetzt. Trotz des stattlichen Umfanges ist den musikwissenschaftlichen Teilen nur ein armseliger Raum gegönnt: 20 Seiten für die älteste Epoche, 26 für den gregorianischen Gesang, 10 für die alten Orgeln, 20 für das mittelalterliche Instrumentarium und 90 für die sogenannte Volksmusik. Und doch spielte die Musik im staatlichen, kirchlichen und sozialen Leben eben dieser Epochen vor 1600 eine viel größere Rolle als später. Es heißt die Augen vor anerkannten Tatsachen schließen, wenn man immer noch die Geschichte der Musik als eine Nebensache betrachtet, die in einem Sammelwerk notgedrungen einen bescheidenen Platz einnehmen müsse, aber auf derselben Stufe behandelt werden kann wie Sport und Spiele, Tänze u. a. — Damit ist selbstverständlich keine Kritik gegen den verdienten Herausgeber des musikalischen Einzelbandes gerichtet, dem keine Wahl mehr vorlag und der selbst den Raummangel beklagt hat.

[6] Kungl. Antikvitets Akademiens Handlingar 35, Stockholm 1926—1927.

[7] Vgl. G. Ekholm in *NK.* XXVII, 93.

(wie z. B. auf dem Felsengrabstein zu Kivik in Schonen), mögen sich die Bilder auf die Toten bezogen haben. Ich hoffe, auf diese Probleme zurückkommen zu können[1].

Der in letzter Zeit erfreulich gewachsenen Zahl kirchengeschichtlicher, liturgischer und hagiographischer Untersuchungen in Schweden sind (nach des Verfassers Dissertation „Über die schwedischen Sequenzen" 1927) wenige Beiträge zur gregorianischen Musikgeschichte anzureihen. Die Probleme auf diesem Gebiet haben doch ihren besonderen Reiz. Im Verlauf des 13. Jahrhunderts hatten die Franziskaner und Dominikaner die nordischen Völker in einen immer regeren geistigen Verkehr mit Frankreich gebracht, wo um 1200 die erste Universität Europas errichtet worden war. Mit ergreifender Begeisterung haben sich die skandinavischen Studenten deren geistige Neuerungen zu eigen gemacht. Obwohl die kirchliche Melodik des Nordens der kontinentalen ziemlich gleich ist, weichen die Erzeugnisse der spätmittelalterlichen wie kontinentalen Melodik von dem „klassischen" Charakter (oder was wir als solchen empfinden!) der traditionellen und altüberlieferten Singweisen in vieler Beziehung ab. Das geht schon aus den wenigen Beispielen in der *Kyrkohistorisk Årsskrift* (Kirchengeschichtliche Jahresschrift, zitiert *KÅ*) 1928, S. 55—57: aus schwedischen Reimoffizien) und in *STM* 1930, S. 48 hervor[2]. Zu den in meiner Dissertation 1927 angegebenen Quellen kommt jetzt hinzu ein großer Teil der vor allem im Stockholmer Kammerarchiv als Umschläge für amtliche Akten des 16. Jahrhunderts benutzten Fragmente mittelalterlicher Handschriften, deren Katalogisierung Dr. T. Schmid anvertraut ist. Bis jetzt sind leider (in bedauerlichem Gegensatz zu Finnland[3]) keine Kataloge im Druck erschienen. Welche Bedeutung[4] eine systematische Verwertung dieser umfangreichen liturgisch-musikalischen Sammlungen für die Kenntnisse der nordischen Gregorianik haben wird, ist vorläufig nicht zu übersehen.

Die bisherige Forschung auf dem Gebiete des katholischen Kirchengesangs ist vielleicht zu sehr von der aprioristischen Annahme einer gleichförmigen Aufführungspraxis ausgegangen. Das hat unter anderem zur Folge, daß man geneigt ist, Gewohnheiten im Reformationsjahrhundert, die der überlieferten Aufführungspraxis der gregorianischen Musik widerstreiten, ohne weiteres als Ergebnisse reformatorischer Eingriffe anzunehmen, während sie sich bei näherer Untersuchung als alte katholische Sondergebräuche erweisen. Dieser kritischeren Auffassung folgt K. Peters Beitrag zur Geschichte der schwedischen Messe (in der *Tidskrift för kyrkomusik*, zitiert *TfKm*, 10 (1935), 33 ff.). Im Lichte der gewonnenen Ergebnisse gewinnt der Inhalt einiger Handschriften, wie z. B. des Henricus-Thomae-Buchs (in Skara),

---

[1] In diesem Zusammenhang sei auf eine Studie von P. Viardot „L'origine de la musique en Scandinavie" im Bulletin de la Société de geographie d'Alger et de l'Afrique du Nord, année 35, 2, 285 ff., hingewiesen.

[2] Die Melodien verwenden eine auffallende, zum Symmetrischen neigende Melodik, die Tonsprünge sind oft geradezu gewaltig, die Gesangsstücke sind durch typische, die verschiedenen Modi ausprägende Melodieformeln charakterisiert. Die Melodik ist oft volkstümlich, robust-heiter oder (ich möchte sagen) sentimental gefärbt. Der Aufbau ist symmetrisch wie in der profanen Kunst. Modal sind sie als Dur- oder Moll-Melodien zu werten.

[3] Vgl. die schönen Kataloge der Helsingforser Bestände von Handschriftfragmenten von T. Haapanen [Schriften der Universitätsbibliothek zu Helsingfors, Bd. IV (1922), VII (1925), XVI (1932)].

[4] Obwohl mir von diesem Material für meine noch ungedruckten Hymnenstudien nicht einmal die Hälfte zur Verfügung gestanden hat (weil die Katalogisierung nicht so weit fortgeschritten war), konnte ich dadurch den bekannten Bestand schwedischer Hymnenmelodien um etwa 12 % erhöhen. Und doch bestehen die Fragmente oft nur aus einem einzelnen Blatt eines Buches. Andererseits ist das nordische Hymnenrepertoire durch so stattliche Quellen wie A 53 (Stockholm) und C 515 (Upsala) vertreten.

einer finnländischen Quelle, erhöhte Bedeutung. Eine Beschreibung lieferte N. Fransén in der Jahresschrift der finnländischen Gesellschaft für Kirchengeschichte (XIX—XX, 5ff., Helsingfors 1936). Andere Beschreibungen und Neuauflagen Fransens gaben Anlaß zu meinem Versuch einer zusammenfassenden Arbeit über die gregorianische Tradition im Reformationsjahrhundert, wo auch die einschlägige neuere Literatur verzeichnet ist[1]. Gegen die auch dort vertretene Ansicht (S. 88), daß der große schwedische Reformator Olaus Petri für eine gesungene Messe kein wesentliches Interesse hegte, ist A. Adell (*TfKm* 9 (1934), 33ff., 49ff.) aufgetreten, indem er zu beweisen versucht, daß das schwedische Meßformular des Reformators (1531) alternativ auch als Singmesse benutzt werden konnte. Zur Vorgeschichte der von seinem Bruder, Erzbischof Laurentius Petri, ausgearbeiteten Kirchenordnung vom Jahre 1571 trug N. Fransén mit seiner Ausgabe der Ordo officiorum ecclesiasticorum des Erzbischofs bei. Die nahe Verwandtschaft der Kirchenordnung von 1571 mit deutschen Kirchenordnungen erläuterte E. Färnströms Lunder Dissertation 1935. Es zeigt sich, daß Laurentius Petri den Kirchenordnungen von Württemberg 1553, Brandenburg-Nürnberg 1533 und der Mark Brandenburg 1540 gefolgt ist. Die größte Übereinstimmung weisen dabei die Ordnung der Messe und die Kapitel über Kirchengesang und Heiligentage auf.

Mit der oben skizzierten Entwicklung der spätmittelalterlichen Musikkultur in Schweden lief die Ausbildung der Mehrstimmigkeit parallel. Wohl deuten die Chorvorschriften von 1137 in Lund die Existenz dieser Musik im Norden mit keinem Wort an, ebensowenig wie die von Magnus Nilsson in den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts verfaßten Statuten. Das muß aber wahrscheinlich so verstanden werden, daß jene vor der Zeit des starken und nachhaltigen französischen Einflusses geschrieben wurden, diese dagegen so spät entstanden sind, daß ein solcher Einfluß infolge des allgemeinen Umschlagens der politischen und kulturellen Verbindungen Skandinaviens in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht mehr wirksam war. Die kulturelle Zeitenwende auch auf musikalischem Gebiete bildet — wie ich in meiner Arbeit „Mehrstimmige Musik in Schweden während des Mittelalters" (schwedisch, *STM* 10, 5–92) entwickelte — die verheerende Fahrt des schwarzen Todes um das Jahr 1350. Wichtig sind dagegen die Bestimmungen der Chorstatuten des Erzbischofs Nils Alleson in Upsala 1298. Es heißt dort unter anderem, daß denjenigen Sängern, die mehrstimmig singen, ein besonderes Entgelt zuteil werden solle. Alleson war ein feingebildeter Mann auf der Höhe damaliger Kirchenkultur. Er hatte in Paris studiert und wollte offenbar als Erzbischof der mehrstimmigen Tonkunst im liturgischen Rahmen seiner Domkirche einen gewissen Raum geben. Wieweit aber seine Absichten in Erfüllung gingen und wie lange man seine Neuerungen aufrecht zu halten vermochte, wissen wir nicht. Der Domkirche wurde in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts ein Diskantbuch vermacht, etwas später wurde ein ähnliches Werk der Domkirche in Lund geschenkt. Die Upsala-Handschriften C 55 und C 435, welche Mensuraltraktate enthalten[2], deuten ein Interesse an mehrstimmiger Musik auch in anderen Teilen des Landes an.

Zum Problemkreis der ältesten schwedischen Musikgeschichte gehören auch einige Studien über volkstümliche Musik, die wir vor allem T. Norlind verdanken[3]. Eine Zusammenfassung seiner Untersuchungen auf diesem Gebiet liegt in dem Büchlein „Schwedische Volksmusik und Volkstanz" vor (schwedisch, Stockholm 1930). Seine oft treffenden und feinen Beobachtungen fußen auf eingehenden Kenntnissen des schwierigen und disparaten Materials, das in verschie-

---

[1] Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXVII, 1932, S. 84ff.

[2] S. 62—86 abgedruckt. — Vgl. auch J. Handschin in Acta Musicologica VI (1934), 103f.

[3] *STM* 12, 5ff. (Wie alt ist die schwedische Volksmusik?), *NK.*: Die schwedische Volksmusik während des Mittelalters. Vgl. auch die 2. Aufl. des Musiklexikons unter *Folkvisa* usw.

denen Kapiteln behandelt ist: die Musik im Volksglauben, primitiver Gesang, Reihentänze und Tanzspiele, Volkslieder, Instrumente und Instrumentalmusik, instrumentale Tänze. Besonderes Interesse verdienen hier Norlinds Tonalitätshypothesen, die kurz folgendermaßen dargestellt werden können. Man kann in den schwedischen Volksliedern verschiedene tonale Schichten beobachten, die auf drei Tonalitätstypen zurückgehen: 1. den altschwedischen (mit dem bretonischen verwandten) Typus *a-h-c-d-e* (*-f*) mit *h* und *d* als stärker hervortretenden Tönen, dem Leitton *g*(*is*) und dem Ton *e* als Stütze nach unten[1], 2. die kirchliche Form *d-f-g-a-c*, dem ersteren Typus also ähnlich (Norlind denkt offenbar an eine nach unten transponierte Fassung desselben!), aber trotzdem nicht damit verwandt[2], 3. die „deutsche Form", die während des 12.—16. Jahrhunderts ausgebildet wurde, mit dem Schema *f-g-a-c-d*[3]. Norlind formt seine Typen am liebsten pentatonisch, will also mit Riemann (Folkloristische Tonalitätsstudien, 1916) auch in der schwedischen Volksmusik eine pentatonische Urform erschließen[4].

Mit der melodischen Gestaltung dieser Musik beschäftigt sich Norlind in *STM* 1930. Die Motivgruppierung der rufähnlichen Lieder zeigt — so führt er aus — ein so unentwickeltes Aussehen (a-a^1-a^2-a^3- . . . + Schlußformel [also „Litaneitypus"!]), daß man sie nur bei ganz primitiven Völkern wiederfinde (?) und als vorgeschichtlich annehmen dürfe. Schon in jenen Liedern aber könne man die Neigung beobachten, ein einzelnes Motivstück abzusondern und ohne Melismen oder Variation zu wiederholen. Dieses Verfahren möchte er als das feste Melodiebildungsprinzip der Tanzlieder betrachten. Aus der Einmotivik der ältesten Rufe und Tanzlieder wächst die zweimotivische Form (a-a^1-b^1-b^2- . . . + Schlußformel, kurz: *a*-*b*-Schlußformel) hervor. Auch für die *Folkvisa* (d. h. die epische Ballade des Mittelalters) deduziert Norlind in ähnlicher Weise ihren charakteristischen Bau: *a*-Binnenkadenz-*b*-Schlußformel. Binnen- und Schlußkadenz sind in diesem Fall als Refrains zu verstehen.

Was ist an diesem Refraintypus das Primäre: die Melodieperioden (*a*, *b*) oder, wie nordische Literaturforscher sagen, der „Kehrzeilenstamm"? Man ist geneigt,

---

1 „Daß die schwedischen Kreisspiele an diesem altschwedischen Grundtypus festhielten, ist leicht erklärlich. Es war um so leichter, diese Tonform zu verwenden, als die westfranzösisch-keltischen Spiele (siehe Barzaz-Breiz) ungefähr dieselbe Leiter hatten, obwohl mit anderen melodischen Figuren." (a. a. O., S. 52.)

2 Die zweite Form ist in Melodien mit „kunstmäßigem Bau" (S. 67) benutzt, wo die musikalische Logik auf kirchlich-musikalischer Einwirkung beruht. Zwei Varianten lassen sich unterscheiden: die eine schiebt ihren Schwerpunkt nach oben und tritt als „Dur-Melodie" auf (*f*–*a*–*c*), zeigt nur in ihrer Schlußfigur (*a*–*f*–*d*) den Zusammenhang mit der alten Grundform auf, die andere Variante bekommt eine kunstreiche Form mit einem mittleren Teil in Dur (*f*–*a*–*c*) zwischen zwei Ecksätzen in Moll (*d*–*f*–*a*). Norlinds Typen erinnern etwa an M. Schneiders „Tonalitätskreise" (1934).

3 Da ihre auffallende Dur-Orientierung mit jener mittelalterlichen und kulturellen Tonalität nichts zu tun haben könne (meint N.) — auch nicht mit dem lydischen Kirchenton! —, „so erweckte sie anfangs Ärgernis und wurde von den Männern der Kirche bekämpft."

4 Meine prinzipielle Kritik in *STM* 12, 171ff. — Schon O. Fleischer (der als einer der Lehrer Norlinds betrachtet werden kann) hebt die Bedeutung der Dur-Tonleiter und des Dur-Dreiklangs für die germanische Musik hervor, im Gegensatz zu der Moll-Tonalität der Slaven und auch der Romanen (vgl. Sammelbände der *IMG* I, 18ff.). Die Hypothese vom germanischen Ursprung des Dur-Gedankens im harmonischen Sinn führte H. J. Moser (Sammelbd. *IMG* XV, 289f.) weiter aus und stützte sich dabei u. a. auf eine vermeintliche Zweistimmigkeit in Terzen bei den nordischen Völkern. Gegen die Annahme einer volkstümlichen frühen Verwendung des Terzintervalles vgl. die schwerwiegende Kritik von Handschin (Festschrift für G. Adler, S. 50ff.) und M. Bukofzer (Geschichte des englischen Diskants usw., 1936, S. 102ff.). Überhaupt sind wohl solche Fragen, auch die der Tonalität der schwedischen Melodien, ohne ausgedehnte Rücksichtnahme auf die neuen Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft, nicht zu lösen.

wie für das französische Rondeau, so auch für die *Folkvisa* die Kehrreime (Refractio, Responsio usw.), also die allgemein bekannten Text- und Melodieformeln des Vorsängers (-tänzers) als das Primäre zu betrachten[1]. Man möchte daher annehmen, daß eine musikalische Untersuchung solcher nordischer Volkslieder, die in all ihren typischen Formen bis auf den heutigen Tag an dem Kehrzeilenstamm festhalten, von der Melodik des Refrains und nicht von derjenigen der Zeilenperioden ausgehen sollte. Es überrascht deshalb um so mehr, daß Norlind in *NK.*, 99ff., aprioristisch die Kehrreimzeilen als interpolierte Elemente betrachtet und von den „Additamenta" ausgeht — trotz seines eigenen Vorbehaltes in *Svensk folkmusik* usw.[2]. Ein solch prinzipieller Zwiespalt kann für solche schwierigen Untersuchungen unmöglich vorteilhaft sein.

Eine besondere Studie widmet Norlind (im Rahmen des Aufsatzes in *STM* 12, 17ff.) der volkstümlichen Instrumentalmusik, deren älteste soziologische Verhältnisse sein Beitrag „Wer war König Hugleik?" (schwedisch, *STM* 13, 156ff.) ideenreich untersucht. Die quellenmäßige Grundlage bilden die verschiedenen Bände der „Schwedischen Weisen" (*Svenska Låtar*, Stockholm 1921ff.), die von der staatlichen Kommission für Volksmusik (*Folkmusikkommissionen*) unter der Leitung von Olof Andersson herausgegeben wurden[3]. Vor allem sei hier auf Norlinds Analyse der Musik des *Nix*, jener beliebten nordischen Sagenfigur, hingewiesen. Nach einem methodischen Vergleich der in allen Teilen des Landes verbreiteten Nixmelodien, aus denen er eine melodische Kernweise herausschält, untersucht er das Material hinsichtlich 1. der benutzten Violinskordaturen, 2. des akkordischen Spiels (Doppelgriffe), 3. der Pizzikati und 4. der Flageoletten. Der Nix spielt (nach beinahe einhelliger Überlieferung) auf einer verstimmten Violine (z. B. *A-e-a'-cis''*), was (nebst dem häufigen Auftreten der Terz und der Quarte) Norlind zufolge auf ein Instrument mit mehr als vier Saiten, z. B. die Fiedel, hinweist. Andererseits deuten die häufigen Klimpertöne auf eine Harfe. Die Flageoletten erklären sich als eine violinistische Übertragung uralter Flötentöne aus jener Sagenzeit, da der Flußgott Nix eine Flöte spielte[4]. Es wäre also nicht undenkbar, daß verschiedene Schichten aus mehreren Spielepochen hier noch friedlich Seite an Seite stehen geblieben sind: der uralte gesungene Ruf, die Flageoletten der Flöte, das Klimpern der Harfe, die akkordische Technik vielseitiger Streichinstrumente und die Figuren, Triolen und Ziernoten jüngerer Violintechnik.

*

---

[1] Vgl. Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1922, S. 61ff.

[2] Es heißt dort: „Der Schlußrefrain bildet in den meisten Fällen den Schwerpunkt, an den sich das ganze Lied anschließt. Nimmt man ihn weg, so muß die Melodie wesentlich verändert werden, ja in vielen Fällen so stark, daß sie ganz und gar ihren Charakter verliert" (?). Und weiter unten: „Sollte man also eine rein musikalische Auseinandersetzung des Refrainproblems wagen, so würde man sagen, daß die Melodie anfangs einen Schlußkehrreim gehabt hat, daß sie also mit diesem zusammen als konstruktives Glied geschaffen wurde, dagegen nicht mit einer Binnenkadenz, die nachher eingeschaltet worden ist."

[3] Bisher sind 21 Bände erschienen, 6893 Stücke umfassend; die Melodien wurden nicht phonographisch, sondern nach dem Gehör von verschiedenen Aufzeichnern ohne einheitlichen Plan aufgenommen. Den Anstoß zu dieser gewiß großartigen und trotz vieler Mängel wertvollen Ausgabe gab der Jurist Nils Andersson in Schonen († 1921). Sein einsichtsvoller Schüler, Olof Andersson, führt in diesen Tagen das Werk mit Erfolg zu Ende.

[4] Die Flageoletten kommen am häufigsten in den sogenannten *Gökpolskor* vor (d. h. Kuckuck-Polsken; „polska" = polnischer Tanz), deren Name allerdings mit dem Vogel an sich nichts zu tun hat, sondern mit dem volkssprachigen *gauka* = unaufhörlich rufen, einen Kuhreigen singen oder dergleichen. In den Nix-Melodien findet man (wie in den Ruf-Liedern) unaufhörliche Wiederholung ruf-ähnlicher Motive, die mit verschiedenartiger Technik variiert werden.

Es wäre ein großes Unrecht, wenn man die schwedische Reformation nur als eine schlaue politische Spekulation darstellte, wie man in letzter Zeit tatsächlich getan hat. Für das Schicksal des Kirchengesanges aber ist die Wirtschaftspolitik des Königs wichtig genug gewesen. Die systematische Aushungerung der alten Kirche während der Regierung Gustav Vasas (1521—1560) hat in Schweden mehr zur Vernichtung ihres liturgisch-musikalischen Aufbaues getan als die geistigen Bewegungen der Zeit. Nicht der Mangel an Interesse für den gregorianischen Gesang oder an Kenntnis seiner Eigenart haben ihn langsam zugrunde gerichtet, sondern der Mangel an Geld. Als im 17. Jahrhundert die wirtschaftliche Lage der Kirche eine andere geworden war, hatten sich aber gleichzeitig die geistigen Voraussetzungen völlig gewandelt. Dem volkssprachigen Kirchenlied gehörte die Zukunft. Denn das Psalmbuch kam der nationalsprachigen Ideenrichtung des Protestantismus entgegen, es war — als das geistige Eigentum der ganzen Kirchgemeinde — eine wichtige Angelegenheit des Staates, der seinen Inhalt nach den maßgebenden Ideen der Zeit überprüfen konnte und mußte. Das Psalmbuch war gewissermaßen das Symbol des einigen, seiner nationalen Eigenart bewußten Volkes. So ist es nur natürlich, daß mit dem Anbruch des Großmachtzeitalters (1611—1719) besonders diese Seite des kirchlichen Lebens gepflegt wurde die anderen dagegen verkümmern mußten.

Auch die Einführung und Verbreitung des lutherischen Kirchenliedes ging aber nicht ohne eine gewisse Mühe und musikalische Erziehung vor sich. Die Einführung und die schriftliche Festlegung geeigneter Melodien boten Schwierigkeiten, vor allem, weil man auch in dem führenden Land auf diesem Gebiet, Deutschland, eine solche Entwicklung nicht vorausgesehen hatte. Als das Endergebnis verschiedener Entwicklungen steht das von den beiden Upsalaer Professoren Olof Rudbeck und (seinem Schüler) Harald Vallerius herausgegebene Choralpsalmbuch des Jahres 1697 da. Es wurde für das ganze Land verpflichtend und stellt das Monument des schwedischen Choralgesanges der klassischen Periode dar, das noch heute in gewisser Hinsicht unerreicht bleibt. Selbstverständlich ist der deutsche Anteil an seinen Liedern sehr groß. Über diesen schrieb E. Burger eine deutschsprachige Arbeit (in *KÅ*, Upsala 1933, 105—271)[1]. Eine faksimilierte Ausgabe (mit vierstimmiger Aussetzung der bezifferten Melodien) wurde 1930 von N. Fransén angefangen (aber aus Geldmangel leider noch nicht vollendet)[2]. Burger (a. a. O., S. 249ff.) geht auch auf die wichtige Frage der volkstümlichen Paraphrasierungen von Chorälen ein. Darunter verstehe ich jene noch vor ein paar Jahrzehnten unter den nordischen Bauern lebenden Lieder, deren Texte fast ausschließlich dem kirchenamtlichen Psalmbuch entnommen sind, deren Melodien aber von der Fassung der kirchlichen Choralbücher dermaßen abweichen, daß man sie manchmal nur mit größter Mühe, in einigen Fällen überhaupt nicht zu erkennen vermag. Mehrere der interessantesten Beispiele sind in den *Svenska Låtar* gedruckt (vor allem in Dalarne, Bd. 1)[3].

Die höhere Kunstmusik hatte in der von Gustav Vasa 1526 fester organisierten Hofkapelle eine führende Heimstätte gefunden, deren Bedeutung für die schwedische Musikkultur kaum zu überschätzen ist. Ihr Wirken im Re-

---

[1] Vgl. auch G. Morins Aufsatz in *TfKm* 8, 116ff. — Eine Dissertation ist in Upsala in Vorbereitung.

[2] Liturgia Svecana, (Ser.) B. 1. — Das erschienene Doppelheft, Stockholm 1930, umfaßt die 30 ersten Psalmen in Faksimile und Übertragung nebst einer nicht gerade vertrauenerweckenden Einleitung.

[3] Über diese Erscheinung vgl. meinen Kongreßvortrag, Lüttich 1930, Kongreßbericht S. 182ff., Geschichte der Kirchenmusik, S. 424ff., allgemeine Übersicht auch in *Vår hembygd* (Unsere Heimat, hrsg. von Prof. J. Sahlgren, Prof. N. Ahnlund u. a., Stockholm 1935), S. 127ff.

formationsjahrhundert ist von T. Norlind (der 1926 mit E. Trobäck zusammen eine große Geschichte der Hofkapelle[1] schrieb) in der Festschrift für Joh. Wolf (Berlin 1929, 148ff.) für nichtschwedische Leser beschrieben worden. Waren im 16. Jahrhundert englische und französische Einflüsse spürbar, so änderten sich die Verhältnisse völlig in der folgenden Großmachtperiode, als die bekannten großpolitischen Kämpfe Gustav Adolfs das Land in engste Verbindung mit Deutschland brachten. Die überragende Bedeutung des deutschen Einflusses auch auf musikalischem Gebiet während dieser Zeit kann also kaum auffallen. Zahlreiche deutsche Organisten und Musiklehrer, Komponisten und Kapellmeister aus den deutschen Randprovinzen Schwedens wanderten in das Reich ein. Schwedische Studenten besuchten deutsche Universitäten und brachten die neuen Werke mit nach Hause, wo sie oft praktische Verwendung an der Schule ihres Wirkungsorts fanden. Die deutsche Sprache muß damals fast die Rolle einer zweiten Reichssprache gespielt haben, anders kann man sich die allgemeine Beherrschung derselben nicht erklären. Die Bibliotheken alter schwedischer Gymnasien und Hochschulen bewahren große Sammlungen deutscher Musikalien, von denen T. Norlind schon in den Sammelbänden der IMG IX, 196ff. die meisten gedruckten Werke verzeichnet hat. Die Hauptsammlung besitzt die Universitätsbibliothek Upsala; sie steht vor allem mit dem Wirken der Hofkapelle im Zusammenhang[2]. Die vielen gleichen und ähnlichen Werke in den verschiedenen Provinzbibliotheken bekunden, daß man auch außerhalb der Hauptstadt die zeitgenössische Musik pflegte. Die bedeutenderen Städte besaßen Organisten, Stadtmusikanten und aus Gymnasiasten zusammengesetzte Musikkollegien, deren Wirken einzelne kleine Studien in städtischen Beschreibungen, Jubiläums- und anderen Schriften der letzten Jahre erhellten[3]. Mit solchen Kräften führte man Werke von Michael und Hieronymus Praetorius, Bodenschatz und Gesius, Bockshorn (Capricornus) und Scherer, Scheidt, Hammerschmidt und Briegel und anderen auf. Kein damaliger Meister (nach etwa 1650) kann an Beliebtheit mit Hammerschmidt verglichen werden. Seine „Musikalischen Andachten“ und die verschiedenen Teile seiner „Dialoge“, seiner „Buß- und Danklieder“, gehörten zum eisernen Bestand der damaligen schwedischen Musikpflege. Mit Recht hat Fr. Blume (Das monodische Prinzip usw.) gesagt, daß nicht Schütz, sondern Hammerschmidt der typische Vertreter evangelischer Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gewesen ist. Dazu war Schütz viel zu eigen, viel zu tief und gewaltig in seiner Sprache. Die Wahrheit dieses Urteils bezeugt auch der schwedische Quellenbestand.

Mit dem Wirken der Organisten und Hofkapellisten stehen auch die wenigen Originalkompositionen dieser Epoche in Schweden im Zusammenhang. Ist die Zahl der Orgeln noch verhältnismäßig klein gewesen, so sind sie doch nicht schlecht (B. Wester in *STM* 13, 45ff.), und vielleicht könnte man über die Kompositionen größeren Formats ebenso urteilen. Die von N. Fransén 1932 herausgegebenen zwei doppelchörigen Musikwerke, die Thomas Bolzius (1632) und Andreas Düben (1634) für die Feierlichkeiten beim Tode Gustav Adolfs schrieben (*Musikaliska Konstföreningen*), machen einen vorteilhaften Eindruck, viele andere Werke von

[1] Vgl. auch D. Fryklunds „Handlungen über Hofkapellisten“ (1926).

[2] Über die berühmten, sogenannten Dübenschen Sammlungen (nicht allein die Tabulaturbücher) ist eine das Bibliographische und Stilistische behandelnde Dissertation in Upsala in Vorbereitung.

[3] Vgl. die Literatur am Ende dieses Berichtes. — Vor allem verdanken wir E. Trobäck einige wertvolle Beiträge (*STM* 11, 92ff.: Die städtische Musik in Stockholm, *STM* 12, 74ff.: Die Hofkapelle des Magn. Gabr. de la Gardie (1645–1686). — Vgl. auch H. Fagerdahl in der Zeitung *Musikern* 1934: Aus der Zeit der alten Stadtmusikanten. — H. Almquist in *Göteborgs historia*, 1619–1680, S. 416ff. — *Sveriges kyrkor*, verschiedene Bände, usw. — Über die musiksoziologischen Verhältnisse der Großmachtzeit wird in Upsala eine Dissertation vorbereitet.

Albrici, Geist, Ritter und dem Schweden Dijkman (in einigen Fällen zu schwedischen Texten) ebenso. (Über Albricis Wirken hoffe ich in Bälde berichten zu können.)

Außerhalb der Hauptstadt spielte in der letzten Hälfte des Jahrhunderts Upsala unter der Führung des gewaltigen Olof Rudbeck die wichtigste Rolle (vgl. meinen Aufsatz in den Rudbeckstudien, hrsg. von der Universität Upsala 1930, 176ff.). Auf die Bedeutung jener geistigen Strömung, die wir mit Prof. J. Nordström (Upsala) „götische (nicht „gotische" lesen!) Geschichtsromantik" nennen[1], auch für die Musikkultur der Großmachtzeit habe ich in meiner erwähnten Geschichte der Kirchenmusik (S. 437) kurz hingewiesen.

Während Königin Christines kurzer Regierungszeit ist das Interesse für dramatische Musik rege geworden. Die Königin veranstaltete kostspielige Ballettaufführungen, bei denen der Musik eine wichtige Rolle zukam. Französische Tanzlehrer und Musiker (z. B. der Komponist Pierre Verdier) wurden dazu verpflichtet, ja sogar eine ganze italienische Operntruppe (unter V. Albricis Führung, 1652). Die am Hofe wirkenden Komponisten mußten sich bequemen, französische Tanzmusik zu schreiben. Erst an der Jahrhundertwende aber vermochte sich die Neigung zum Dramatischen wieder kräftiger geltend zu machen. Die 1699 verpflichtete gute Rosidorsche Theatertruppe holte ihr Repertoire aus der Lully-Schule[2]. Die französische Musikinvasion half der schwedischen Musik, sich von der traditionellen Form- und Melodiesprache des Kirchen- und Volksliedes zu befreien. Der Literaturhistoriker O. Sylwan zeigte in seiner wichtigen Arbeit über den schwedischen Vers (I—III, Göteborg 1926—1934) die Bedeutung der neuen und freien Versschemata für die schwedische Nationaldichtung dieser Epoche. Er vermutete darin eine durch musikalische Kräfte hervorgerufene Entwicklung. In der Tat verhält es sich so, daß die musikalische Denkweise in Schweden durch eine systematische Parodiepraxis nach französischen Mustern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts völlig umgestaltet worden ist[3]. Die Melodien nehmen die charakteristische Prägung kontinentaler Tanzmusik an, und die „statische" Form des Strophenliedes wird von dynamischen Schemata (oder *Polycola*, wie sie schwedische Verstheoretiker dieser Zeit nennen) ersetzt. Wo ältere Melodien verwendet werden, wird ihre rhythmische Ausprägung „modernisiert", indem vor allem der häufige Renaissancetripel ($^3/_2$) der Choralmelodien in den potenzierten Tripel ($^3/_4$) späterer Menuette usw. umgeschrieben wird, was selbstverständlich zu einer Schreibweise führen muß, die unser modernes Taktempfinden schwer verletzt. Sogar in Originalkompositionen wie G. Dübens „Odae Sveticae" (1674) begegnen uns Beispiele solcher Kreuzungen „moderner" Rhythmen mit altüberlieferter Melodieprägung[4]. Auch eine andere Stilkreuzung ist in Dübens „Odae" zu beobachten: zwischen Strophenlied und ausgesprochener Monodie. Das Gedicht „Was ist der Erde Wesen?" (*Hwad är dock Werldsens wäsende?*) liefert in Dübens Musiksatz das vielleicht ergreifendste Beispiel monodischer Ausgestaltung (innerhalb eines strophischen Rahmens), das wir aus dem damaligen Schweden überhaupt kennen.

---

[1] Vgl. J. Nordström, *De yverbornes ö* (Beiträge zur Vorgeschichte der Atlantica), *Rudbecksstudier*, 1930, S. 259—337, *De yverbornes ö* (Studien zum 17. Jh.), Stockholm 1934.

[2] Monographisch wurde das Wirken jener Truppe von G. Jeanson (*STM* I, 4ff.), theatergeschichtlich von A. Beijer (*Nationalmusei Årsbok* IV [1922], *STM* 9, 63ff.) und quellenmäßig-(stilistisch) von mir (*STM* 7, 64ff., 113ff., Revue de Musicol. XII, Nr. 29, Févr. 1929 und in den Mélanges de Musicol. offerts à M. Lionel de la Laurencie, Paris 1933, S. 123ff.) behandelt.

[3] Vgl. die instruktive Sammlung „Musiknotizen aus den Gedichten des 17. Jahrhunderts (schwedisch *STM* 12, 53ff.) von N. Dencker.

[4] Vgl. meinen Musikkommentar zu den gesammelten Schriften von J. Runius, *Svenska Vitterhetssamfundet* XVII, Bd. III, 133ff., Stockholm 1937 (im Druck).

Die Parodietechnik ist in einzelnen Fällen über den natürlichen Rahmen des bürgerlichen Gesellschaftsliedes hinausgegangen. Wenigstens begegnen wir 1696 in Stockholm sogar einem für die Kirche bestimmten „Dialoge zwischen Gott und einer Gott-liebenden Seele“ (klingt das nicht Hammerschmidtisch?), geschickt auf einer Lully-Arie aufgebaut. Diese Tatsache stellt die Lage der schwedischen Kirchen- und Schulmusik am Ende der Großmachtperiode in eine eigenartige Beleuchtung. Es galt offenbar einerseits, den neuen Stileinflüssen im Rahmen der alten kirchenmusikalischen Überlieferungen gerecht zu werden und andererseits, die Unkosten dafür vorsichtig abzuwägen[1].

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit dem 18. Jahrhundert zuwenden, begegnet uns eine in vieler Beziehung glänzende Entwicklung des schwedischen Musiklebens, eine Auslösung schlummernder Musikkräfte, die nur darauf gewartet hatten, sich voll entfalten zu können. Es ist die Zeit der Begründung eines allgemeinen Konzertlebens, einer schwedischen Oper und einer musikalischen Hochschule, dreier musikalischer Mächte, die die Folgezeit bestimmen sollten und mit denen sich die Forschung vorzugsweise beschäftigt hat.

Die beiden Begründer des Stockholmer Konzertlebens waren Johan Helmich Roman und sein Schüler, der Violinist Peter Brandt[2]. Seit P. Vretblads Biographie über Roman (I—II, 1914) wurde nichts Wesentliches geschrieben, was das Leben und Werk dieses großen Meisters nach neueren musikwissenschaftlichen Methoden zu analysieren vermöchte. Zur Lebensgeschichte seines Vaters lieferte E. Trobäck (*STM* 12, 80f.) einen Beitrag. Eine wissenschaftliche Gesamtausgabe von Romans Kompositionen liegt noch nicht vor. Die Wennerberg-Gesellschaft gab 1936 ein Violinkonzert, eine Triosonate und eine Sinfonia (in H. Rosenbergs Bearbeitung) heraus. In Vorbereitung befindet sich ein Jubilate (von S. E. Svensson bearbeitet). Mit Unterstützung des Humanistischen Fonds besorgte P. Vretblad 1936 eine Neuausgabe der 12 (schon zu Romans Lebzeiten 1727 gedruckten) Flötensonaten. Å. Lellky gab (in *STM* 18, 132ff.) eine bibliographische Beschreibung der 16 bekannten Triosonaten des Meisters. Ein vollständiges Verzeichnis der in Stockholm während des 18. Jahrhunderts gegebenen Konzerte mit historischer Einleitung verdanken wir ebenfalls P. Vretblad (*Konsertlivet i Stockholm*, 1918), und T. Norlind beschrieb (in *Stockholms-Tidningen* 1926) die damaligen Konzertlokale.

Unter der Leitung Romans und Brandts (über Brandt vgl. H. Nyblom in *STM* 3, 93) entwickelte sich das Konzertwesen rasch zu einer nicht wegzudenkenden Musikeinrichtung, die nicht nur die besten musikalischen Begabungen Schwedens an sich zog, sondern auch den Boden für eine künftige Opernpflege und eine musikalische Hochschule vorbereitete. Dazu trug das musikalische Interesse der königlichen Familie nicht unwesentlich bei (H. Nyblom in *STM* 4, 26ff.). Nach Romans Tod (1758) beginnt eine neue Phase des Stockholmer Musiklebens, die durch eine ausgedehnte Pflege der Orchester- und Solomusik, vor allem der italienischen Opernarie, ausgezeichnet ist (vgl. P. Vretblad in *STM* 2, 9ff.). Als führende Kraft begegnet uns jetzt der italienische Hofkapellmeister F. A. Uttini, Leiter einer italienischen Operntruppe (1755—1757) und Komponist von Opern, dessen Wirken E. Sundström (*STM* 13, 5ff.) gezeichnet hat. Eine andere zentrale Gestalt ist der Roman- und Telemann-Schüler Ferd. Zellbell d. J. (1718—1780). Seine Opern, Instrumentalmusik und Kantaten gehören zu den besten Leistungen

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Michael Zethrin und schwedische Parodietechnik“ (schwedisch, *STM* 18, 5ff.).

[2] Ein anderer schwedischer Musiker, der auch ein Schüler Romans sein könnte, Johan Agrell (1701—1765), wirkte in den zwanziger Jahren als Kasseler Kammermusiker, und nach italienischen Reisen als Stadtkapellmeister in Nürnberg bis zu seinem Tod. Über seine stilgeschichtliche Bedeutung als einer der Vorgänger der Mannheimer ist eine Upsala-Dissertation in Vorbereitung.

des damaligen Schweden. E. Sundström behandelte (*STM* 1, 58ff.) seine Festoper „Il giudizio d'Aminta" (zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth von Rußland, 18. 12. 1758); auf eine seiner schönen Kantaten wies ich in meiner Geschichte der Kirchenmusik, S. 452, hin. Ein bedeutender Violinvirtuose der gleichen Zeit ist Anders Wesström (um 1720—1781), Tartinis Schüler und Komponist von Instrumentalwerken. C. F. Hennerberg widmete ihm eine Monographie (*STM* 10, 93ff. und 11, 116ff.)[1]. Ein Zeitgenosse der genannten Musiker und ein nicht unbedeutender Komponist ist der Offizier Arvid Niklas von Höpken (1710—1778), dessen Pastorale (1751) ich (a. a. O., S. 452) charakterisierte und über dessen Intermezzo „Il Bevitore" (1755, in Stockholm 1936 mehrmals gegeben) E. Sundström eine schöne Studie schrieb (*STM* 18, 24ff.)[2].

Schon zu dieser Zeit fällt die Neigung der schwedischen Tonsetzer zur intimen, einfachen Musik auf, die zu einer Bevorzugung kammermusikalischer Formen und Besetzungen sowie der Form des einfachen Klavierliedes führte. Auf dem schon von Roman gepflegten Gebiet des einfachen Liedes arbeitete (nach französischen Mustern) der bedeutende Organist Henrik Philip Johnsen, dessen Wirken bis jetzt keine Studie erhellt hat. Diese Richtung, die während der Regierung Gustavs III. (1770—1792) besonders stark hervortrat, hat in Carl Mikael Bellman einen eigenartigen Vertreter gehabt. Bellman ist wohl nicht eigentlich als Komponist zu betrachten, sondern als ein genialer Verarbeiter entlehnter (meist französischer) Melodien mit eigenen, in ihrem Geist erfundenen Texten — ein wahrhaft melopoetisches Genie, dessen Werke die Parodierichtung vorangegangener Generationen zu höchster Vollendung bringen. Die Bellman-Literatur ist sehr umfangreich. Von den musikalischen Studien der letzten Jahre seien hier erwähnt E. Sundströms Beitrag „Neue Bellmanmusik" (schwedisch, *STM* 9, 159ff.) und G. Jeansons Kommentar in der großen Auflage der Bellman-Gesellschaft (Teile I bis VI, Stockholm 1927—1936)[3].

Durch die vielen Konzerte, die auch die Opernmusik in großem Umfang berücksichtigten, ist das Verständnis für die dramatischen Musikformen allmählich gewachsen. Der Boden war also wohl vorbereitet, als König Gustav III., bald nach seiner Thronbesteigung, mit einem Schlag eine schwedische Nationaloper schuf. Die hervorragendsten Singkräfte dieser ersten Opernzeit sind alle schwedische Künstler gewesen — was in einem bemerkenswerten Gegensatz zu dem Mangel an einheimischen Kompositionskräften steht![4] Von den fremden Opernkomponisten dieser ersten Zeit seien J. G. Naumann (1741—1801)[5], J. M. Kraus (1756—1792)[6], Abt Vogler (1749—1814) und C. F. Haeffner (1759—1833) ge-

---

[1] Zu Wesströms Lebensgeschichte in Gävle liefert auch N. Englund, *Ur Rådhuskrönikan, Bilder från 1700-talets Gefle* (1930), einige Beiträge. — Auch sonst findet man hier zur Geschichte des städtischen Musiklebens manche wertvolle Aufschlüsse.

[2] Über die zwei Operndramen von Höpken, „Il re pastore" und „Catone in Utica" (beides Metastasio-Texte), vgl. E. Sundströms Aufsatz in *Sveriges teaterhistoriska samfunds årsskrift* 1913, 71ff.

[3] Vgl. die Besprechung von E. Sundström (*STM* 18, 144ff.).

[4] Die gesangliche Begabung und das allgemeine Interesse der Schweden am Gesang könnte durch viele Einzelheiten historischen, psychologischen und soziologischen Charakters beleuchtet werden. Hier nur einige neuere pädagogische Schriften auf diesem Gebiet, die ihrerseits das gesangliche Interesse beweisen: G. H. Ruckman, Wege zur Vollendung des Gesangstons, 1929; A. Nordenström-Law, Die Kunst des Singens und des Sprechens, 1930; W. Talvi, Wie man die Stimmorgane beherrscht; H. Pegelow, Stimme und Sprache, 1932.

[5] Über Naumann als Opernkomponist schrieb R. Engländer bekanntlich seine große Arbeit (Leipzig 1922), wozu eine Besprechung von T. Norlind (*STM* 5, 31ff.).

[6] Kraus behandelten B. Anrep-Nordin (Diss. Lund. 1924) und K. F. Schreiber (Zwischen Neckar und Main, 12, 1928). Vgl. dazu Allgem. Musikzeitung 56, 901ff. — Über seine Kirchenmusik

nannt. Kraus' Bedeutung liegt indessen vor allem auf dem symphonischen Gebiet, wo er ein Wegweiser und Vorbild der jungen schwedischen Tonsetzer wurde[1]. Vogler und Haeffner wirkten andererseits hauptsächlich als Kirchenmusiker und Musikerzieher. Ihre Bedeutung für die Ausformung des schwedischen Choralbuches habe ich in meiner (schwedischen) Arbeit „Von Abt Vogler zu John Morén“[2] zu zeigen versucht. Voglers Wirken als Orgelvirtuose und Orgelbauer gingen S. Wistedt (*STM* 14, 28 und 15, 5), P. Vretblad (*STM* 9, 79) und H. Mårtensson (*TfKm* 7, 51) nach[3]. Zur Biographie Haeffners trug auch G. Morin bei (*TfKm* 8, 17ff., 35ff., 68ff.).

Ist die Gründung der Stockholmer Oper gewissermaßen das Endergebnis eines langen und schwierigen Kampfes um die innere und äußere Beherrschung der mannigfaltigen notwendigen Vorkenntnisse und technisch-musikalischen Mittel, so ist die Stiftung einer Musikhochschule das folgerichtige Schlußergebnis der eifrig betriebenen Konzertpflege. Notwendigerweise mußte die Entwicklung des Konzertwesens dazu führen, daß die immer dringendere Ausbildung von Fachmusikern durch eine staatliche Anstalt gefördert und geregelt wurde.

Zum Gelingen trug ein literarisch-musikalischer Verein bei, „Utile dulci“[4], dem die bedeutendsten Musiker und Musikliebhaber angehörten und dessen regelmäßige Zusammenkünfte teilweise vollständige Konzerte boten. Nach der königlichen Stiftung einer Akademie der Musik im Jahre 1771 wurden sofort Maßnahmen getroffen, die dazu gehörige Lehranstalt ins Leben zu rufen. Wir finden also zu unserem Erstaunen, daß Stockholm das älteste außeritalienische Konservatorium besitzt: es ist 13 Jahre älter als dasjenige zu Paris![5] Der großartige Plan, der den Stiftern vorschwebte, wurde aber nur zu einem kleinen Teil verwirklicht. Kaum vermochte die Akademie ihre Schule durch allerlei Schwierigkeiten finanzieller und pädagogischer Art zu retten. Die wichtigsten leitenden Persönlichkeiten dieser ersten Zeit waren P. Frigel (1750—1842), ein bedeutender Schüler von Kraus, dessen kirchliche Werke in meiner Geschichte der Kirchenmusik S. 458f., 474 charakterisiert wurden, Johan Wikmanson (1753—1800), ebenfalls ein Kraus-Schüler, vortrefflicher Organist, Klavierspieler, Violoncellist und (nicht am wenigsten) Kammermusikkomponist, von dessen drei Streichquartetten (1800 gedruckt), Haydn zugeeignet und von ihm geschätzt, das erste, op. 1, 1 (*d*-moll) in praktischer Neuausgabe (im Verlag des A.B.F. = Bildungsbundes der Arbeiter) erschien. Schließlich Olof Åhlström (1756—1835), dessen größte Bedeutung als Komponist auf dem Gebiet des Gesellschaftsliedes liegt, als Organisator in der Leitung einer privilegierten Notendruckerei, wo er Musikzeitschriften mit Kompositionen in- und ausländischer Tonsetzer herausgab[6].

---

vgl. meine Geschichte der Kirchenmusik 454—458. — Unveröffentlichte Textpartien seiner Oper „Äneas in Karthago“ beschrieb Anrep-Nordin in *STM* 9, 149ff., einen Melodramentext E. Sundström in *STM* 15, 169.

[1] Darüber eine baldige Diss. in Upsala: Zur Geschichte der schwedischen Sinfonik.

[2] In *KÅ*, Bd. 35, Upsala 1936, 217—272.

[3] Vgl. auch die Biographie von H. Spies, Mainz 1932.

[4] Mit dem „Utile dulci“ ist in Åbo der Aurora-Orden in Verbindung gestanden. Ein hervorragendes Mitglied dieses Vereins und gleichzeitig eines der ersten Mitglieder der Musikakademie in Stockholm war der Finnländer Erik Tulindberg, dessen Bedeutung für das finnländische Musikleben Otto Andersson in *Finsk Tidskrift* (Finnländische Zeitschrift), Febr. 1930 (Helsingfors), S. 122ff. gezeigt hat. Auch der Professor der Theologie an der Akademie Åbo, Jacob Tengström, der Spiritus rector der dortigen Musikalischen Gesellschaft, gehört zu jenen finnländischen Musikerpersönlichkeiten, die in Finnland den französischen Geschmack des „gustavianischen Zeitalters“ (1770—1809) verkörpern (O. Andersson in *STM* 10, 138ff.).

[5] Vgl. Norlind-Morales, *Kungl. Musikaliska Akademiens minnesskrift*, 1921. — Vgl. meine Bemerkung in den Mitteilungen der *IGM* 2, 19, Fußnote 3!

[6] Vgl. T. Norlind in *STM* 8, 1—64.

Als Anhänger der Wiener klassischen Schule[1] in dem damaligen französelnden Stockholmer Musikleben traten im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die deutschen Musiker J. Eggert und J. Küster auf[2]. Die geistige Heimstätte dieser beginnenden romantischen Richtung, die vor allem Beethoven vergötterte, ist Upsala gewesen, wo der große schwedische Historiker und Liebhaberkomponist E. G. Geijer (1783—1847) einen Kreis begeisterter Akademiker und Musiker um sich sammelte[3]. Eine charakteristische Form romantischer Musikübung, der Männerchorgesang, fand zu dieser Zeit in den beiden Universitätsstädten (Upsala und Lund) eine Heimstätte. Upsala besaß in A. F. Lindblad (1801—1878) einen echt romantisch-kleinbürgerlichen Tonsetzer, über dessen verunglückte Oper „Frondörerna" (1836) F. H. Törnblom eine Studie veröffentlichte (*STM* 17, 108ff.). In Lund wirkte gleichzeitig O. Lindblad (1809—1864), dessen Biographie T. Nerman schrieb (Upsala 1930). — Als ein Fortsetzer dieser romantischen Richtung mit unleugbar größerem Talent ist G. Wennerberg anzusehen[4]. — Mit jenen Upsala-Kreisen nahe befreundet ist auch die schwedische Sängerin Jenny Lind (1820—1887) gewesen. Die biographische Literatur über sie ist sehr umfangreich[5]. Auch die andere weltberühmte Sängerin des 19. Jahrhunderts, Kristina Nilsson, ist reichlich mit biographischen Studien bedacht[6]. Andererseits ist Nilssons erster und aufopfernder Lehrer, Franz Berwald (1796—1868), neben Roman der größte schwedische Komponist aller Zeiten, von der schwedischen Musikforschung arg vernachlässigt. Nach der an sich guten Biographie von Ad. Hillman (Stockholm 1920) ist kaum Nennenswertes zu verzeichnen[7]. Als der einzige geistige Schüler des Meisters ist der vielseitig beschäftigte O. Byström (1822—1909) zu nennen, der in den fünfziger bis achtziger Jahren Kammermusik- und Orchesterwerke schrieb, von denen eine beachtenswerte Symphonie in *d* und zwei Streichquartette neuerdings mit gutem Erfolg wieder aufgeführt wurden. Eine stilistische Würdigung veröffentlichte S. E. Svensson (in *STM* 18, 43ff.).

Gegenüber jener Verflachung und Verbürgerlichung in der schwedischen Tonkunst, der Franz Berwald (teilweise auch O. Byström) zum Opfer fiel, traten um die Mitte des Jahrhunderts einige schwedische Komponisten auf, die in Leipzig studiert hatten und unter dem Einfluß R. Schumanns und Gades standen; wir nennen hier den Hofkapellmeister Ludv. Norman (1831—1885) und vor allem den dramatischen Komponisten Aug. Söderman (1832—1896). Sammlungen von Briefen Normans gaben D. Fryklund (*STM* 11, 190) und H. Glimstedt (*STM* 13, 132) heraus, Södermans Leben und Schaffen widmete G. Jeanson seine Stockholmer Dissertation (1926). — Als ein Fortsetzer des nationalen Stils Södermans darf der heute noch lebende Komponist W. Peterson-Berger gelten, dem

[1] Vgl. über die ersten Aufführungen von Haydns „Schöpfung" in Stockholm C. F. Hennerberg in *STM* 3, 37.

[2] Vgl. T. Norlind in *STM* 7, 49ff., mit Kompositionsverzeichnis von B. Guston.

[3] Vgl. T. Norlind, E. G. Geijer als Musiker (schwedisch), 1919.

[4] Vgl. die umfassende Monographie von G. Jeanson, „Gunnar Wennerberg als Musiker" (schwedisch), 1929. Die musikalischen Werke sind dort S. 104—245 behandelt, Werkverzeichnis, S. 246—255, von C. F. Hennerberg. — Briefe und Erinnerungen an W. (drei Teile) gab S. Taube, geb. W., heraus. — Ein unbekanntes Männertrio veröffentlichte G. Kallstenius in *STM* 15, 124f.

[5] Vgl. E. Sundströms Beitrag zu einer Lind-Bibliographie (*STM* 2, H. 3 = Jenny Lind-Heft).

[6] Die jüngste schwedische Biographie rührt von dem unermüdlichen Norlind her (Stockholm 1923). — Über eine dritte Sängerin von Weltformat vgl. D. Fryklunds Schrift „Henriette Nissen-Siegfried Saloman" (Hälsingborg 1929).

[7] O. Morales schrieb einen Beitrag zur Geschichte der Berwaldschen Familie (*STM* 3, 52ff.) und im Schwed. Biograph. Lexikon eine Biographie mit Werkverzeichnis (1923). — H. Wibling beschreibt ein neuentdecktes Bild des Meisters (*STM* 11, 183), E. Sundström berichtet von seinen Opernplänen (*STM* 9, 195).

zum 70. Geburtstag (27. 2. 1937) eine umfangreiche Festschrift gewidmet wurde (Stockholm 1937). — Ein eigenartiger Lyriker war Emil Sjögren (1853—1918), der zwar die dramatische Ballade von Söderman nicht weiterzuentwickeln vermochte, dagegen eine ähnliche Form schuf, das balladenartige, variierte Strophenlied, in der seine Charakterisierungsgabe durch Variierung zu ihrem vollen Recht gekommen ist[1]. Das romantische Anbeten des Genies und das Zurücksetzen des Fachmäßigen hat auch in Schweden nicht zum Vorteil der Musikkultur gewirkt. Die Beweise dafür sind mannigfaltig, es ist nicht notwendig, sie hier anzuführen[2]. Nicht alle Beispiele des grenzenlosen Dilettantismus sind so reizvoll und psychologisch interessant wie die Musiksätze des bedeutenden, aber abenteuerlichen Verfassers, C. J. L. Almquist (1793—1866), der mehrere kleine Stimmungsstücke, Lieder und „Klavierphantasien“ (mehrmals aufgelegt) schrieb[3]. Erfreuliche Zeichen des wachsenden musikalischen Verantwortungsgefühls fehlen aber durchaus nicht. Ich finde sie vor allem auf dem kirchenmusikalischen Gebiet und innerhalb der sogenannten Volksmusikbewegung[4], vielleicht nicht zuletzt in der international gesehen gewiß kleinen, aber wachsenden Zahl musikwissenschaftlicher Studierender. Möge die Zukunft diesen Optimismus nicht Lügen strafen![5]

---

[1] Vgl. S. E. Svensson, Emil Sjögrens vokale Lyrik, *STM* 17, 44ff. — Eine kleine Biographie des Meisters von C. G. Nyblom, 1916.

[2] Vgl. z. B. meine Ausführungen in der Geschichte der Kirchenmusik, vor allem im letzten Abschnitt, S. 499—544. — Die Unkenntnis in musikgeschichtlichen Dingen ist dabei nur eine Teilerscheinung. Was auf diesem Gebiet noch heute möglich ist, beweisen — um nur zwei Beispiele zu nennen — E. Westbergs Musikgeschichte (im Bonnierschen Sammelwerke „Kunskap“, 1930) und Alva Sandberg-Norrlanders „Elementarbuch der Musik“ (für höhere Lehranstalten, Seminarien usw., Carelius' Hof-Musikhandl., Stockholm 1930), deren fast grenzenloser Dilettantismus geradezu eine Versündigung an der Jugend bedeutet.

[3] Vgl. S. Marström, in *STM* 3, 63, dens.: Erinnerungen aus der „Törnros-Zeit“, Skara 1933, A. Nyman in seinem Buch, Musikalische Intelligenz, S. 124ff.

[4] Vgl. meinen Aufsatz in „Lied und Volk“, Kassel 1936, 34ff.

[5] Verschiedene Beiträge zur Geschichte der romantischen Musik sind in Festschriften und Monographien einzelner Musikvereine niedergelegt. Wir führen hier ohne Anspruch auf Vollständigkeit an: Th. Allberg, Erinnerungsschrift (zum hundertjährigen Jubiläum der Musikalischen Gesellschaft in Norrköping) 1928; E. Sundström, Zur Geschichte des Par Bricole-Chores, 1829—1928 (*STM* 11, 147ff.); E. Schlesinger, Aus der Geschichte des Mazerschen (Streich-)Quartettvereins (erste Zusammenkunft in Stockholm 1823), Stockholm 1928; N. G. Strömberg, Bemerkungen über das Musikleben in Malmö 1820—1928 (1929). Der Gesangverein von Söderhamn 1857—1932 (Söderhamn 1932); L. Levertin, Theater und Musik (im dritten Teil der Karlskrona-Geschichte, 1862—1930), 1930; G. Björck, Das Musikleben in Mariestad (Erinnerungsschrift usw.), Mariestad 1933 u. a. m. — Stilistische und geschichtliche Überblicke einzelner Musikzweige bieten u. a. auch H. Engel, Klaviermusik in den nordischen Ländern (Nord. Rundschau VI, 93ff.) und G. Zetterberg-Törnbom, Beiträge zur Geschichte des Orgelspiels in Schweden 1780—1880 (*STM* 8, 112).

Nachtrag zum Verzeichnis der Stolberger Trauermusiken

Von Arno Werner, Bitterfeld

Das Verzeichnis der Musikstücke in den Leichenpredigten der Fürstlichen Bibliothek zu Stolberg (Harz) in Jahrgang I (1936). S. 299—317, soll nachfolgend in einigen wesentlichen Stücken berichtigt und ergänzt werden. Es sei bemerkt, daß für die vier ersten Spalten die Angaben des Stolberger Katalogs maßgebend waren[1].

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Altenburg	unbekannt	1654	4397	Tonsetzer ist Wolfgang Manderscheid zu Lauf (DTB XIII, 38).
Apolda	unbekannt	1625	22944	
Beuthen	unbekannt	1599	17190	Melodie von Anna v. Niebelschütz (?)
Dresden	Dedekind, Const. Christian	1675	8849	
Eisleben	Hänisch, Zacharias	1665	6691/92	Parodie auf einen Gesang von Knüpfer.
Frankfurt (Oder)	unbekannt	1620	1771	Tonsetzer ist Stephan Höpner.
Koburg	Franck, Melchior	1639	10063	ergänzt durch Christoph Scharff.
	Franck, Melchior	1641	18669/70	ergänzt durch Christoph Scharff.
Köben	unbekannt	1630	1853	
Königsberg (U.-Fr.)	unbekannt	1619	3672	Jakob Seel.
Leipzig	Schein, Johann Hermann	1620	4894	
		1629	2069a	nicht bei Prüfer.
	Schelle, Johann	1684	14464	
Mühlhausen	unbekannt	1670	4927	
Nürnberg	unbekannt	1646	19673	Tonsetzer ist V. D. = Val. Dretzel.
Regensburg	Thill. Johann Gottlieb	1685	7428	Dabei ein Stück von unbekanntem Tonsetzer.
	unbekannt. J. C. P.	1686	10783	Tonsetzer der zwei Stücke sind Thill und J. C. P.
Salzungen	unbekannt	1655	3830	Tonsetzer ist Georg Reimann.
Treffurt	Pfefferkorn, Johann Georg	1661	22267	
Weimar	Drese, Johann Samuel	1655	23196	Das Stück ist von Adam Drese. Dabei ein Tonsatz von Johann Ernst Löber.
Weißensee (Thür.)	M. D. N. R.	1657	11355	

[1] Herrn J. Bachmair in Leipzig, dem besten Kenner mittel- und süddeutscher Trauermusiken, danke ich auch an dieser Stelle für seine wertvolle Hilfe bei Aufstellung des Nachtrags.

Neue Bücher

Siegfried Goslich,

Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs „Faust" und Wagners „Lohengrin". Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung 1. Leipzig 1937, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Während vor dem Kriege die Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft Gelegenheit boten, umfänglichere musikwissenschaftliche Arbeiten, vor allem auch überdurchschnittliche Doktorschriften einer weiteren Öffentlichkeit vorzulegen, hat es seitdem an einer solchen allgemeinen Sammelstelle gefehlt. Eine Anzahl von Universitätsseminaren suchte sich zu helfen, indem sie eigene Veröffentlichungsreihen herausgaben. Aber, soviel ergebnisreiche Arbeit auch dadurch ans Licht gebracht wurde: der notwendigen Zusammenfassung der Kräfte war solche Vielfalt kaum förderlich. Nun hat das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung diesem Mangel abgeholfen, indem es eine eigene Schriftenreihe begründete, in der nun wohl auch jene Sonderreihen einmünden werden.

Eine Berliner Doktorarbeit, die eine bedeutsame und in ihren besten Werken heute noch lebendige Zeit der deutschen Musikgeschichte zu erhellen sich vornimmt, eröffnet die Reihe: „Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs ‚Faust' und Wagners ‚Lohengrin'" von Siegfried Goslich. Wie das Wort „Beiträge" im Titel sagt, erstrebt diese Arbeit nicht eine zusammenfassende, geschlossene Darstellung ihres Stoffgebietes; und auch von den Überschriften ihrer drei Hauptteile: „Zur Kultur- und Theatergeschichte der deutschen romantischen Oper", „Die Operndichtung (Libretti und Textdichter)", „Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik" erhebt nur allenfalls die mittlere den Anspruch, ihr Gebiet als Ganzes zu beleuchten. Jeder dieser drei Aufgabenkreise umschließt ja allein schon eine Fülle von Doktorfragen. So wird manches, was eindringlichere Betrachtung erforderte, in Goslichs Buch nur gestreift, und die Stärke seiner Arbeit liegt nicht in umfassender geschichtlicher Schau. In den Einzeldarstellungen aber bringt er eine Fülle von Arbeitsergebnissen, die unsere Kenntnis der deutschen romantischen Opernwelt verdienstlich bereichern.

Indem Goslich in jenem ersten Hauptteil zur Kennzeichnung des „historischen Umkreises" der „allgemeingeschichtlichen Lage", dem „Wesen der Romantik" und der „kulturgeschichtlichen Lage" kurze Betrachtungen widmet, gibt er eine Art Einstimmung in das „vielheitliche, schillernde" Wesen der Romantik. Seine ausgedehnte Belesenheit kommt ihm hierfür wohl zu statten, erschwert ihm aber auch — bei der Vielfalt der gedruckten Meinungen über das Wesen der Romantik — eine eindeutige, klare Grundlegung. Wenn er etwa den „letzten Sinn" der Romantik „in dem Bestreben einer seelischen und geistigen Expansion"[1] findet, so entspricht das wohl einem Satz von Georg Mehlis, den er vordem anführt, aber nur zur Hälfte der doch gerade als Beleg für die „Expansion" angeführten Bestimmung von Fichte: „Trieb nach etwas völlig Unbekanntem ... durch eine Leere offenbar, die Ausfüllung sucht". Denn nach diesem treffenden Fichte-Wort ist der Fernendrang allein noch gar nicht das romantische Wesen, er ist es erst im Verein mit dem ihn hervorrufenden Drang nach „Ausfüllung"! „Expansionsdrang" allein kennzeichnet wohl die Sturm-und-Drang-Naturen. Die Romantiker aber, Weber, Schubert, Schumann, und dann auch Wagner: verbinden sie nicht mit dem Ausschwingen in die Weite notwendig die Verinnerlichung und damit eben die „Ausfüllung"? In welchen beiden sie sich allerdings nie genug tun können. Erschwert ist es Goslich hiernach aber auch, den Wesensunterschied von Klassik und Romantik klar herauszustellen. Er bemüht sich auf seine Weise, auch dem „Wortsinn beider Bezeichnungen", der „zuweilen nicht exakt genug beachtet" werde, gerecht zu werden: „Können wir ‚Romantik' (die ‚immer(?) eine Bewegung der Jugend' sei) als den Ausdruck zukunftweisenden Sehnens defi-

---

[1] Warum nicht lieber deutsch: Ausweitung, oder: Fernendrang?

nieren, so ist ‚Klassik' demgegenüber das von der Nachwelt verliehene Epitheton ornans[1] für die letztmögliche Komprimierung[2] der künstlerischen Ausdruckswerte einer Nation". Im Einklang hiermit hebt er hervor, daß die Romantik zwar in der Klassik Gipfelwerke des Geistes verehre, „doch von deren klarer Prägung weit entfernt sei". Aber wie vereint sich hiermit, daß er trotz dieses Weit-voneinander-entfernt-seins die „begriffliche Trennung" von „klassizistisch und romantisch" für „in der Tat nicht möglich" hält? Daß er zwischen „klassisch" und „klassizistisch" nicht scheidet, macht freilich die Sicht in die Wesensgegensätze der damals neben- und nacheinander bestehenden Weltanschauungen auch nicht klarer.

Einen festen Halt für seine Untersuchungen hat sich Goslich aber auf andere Art gesichert: indem er das Gesamtkunstwerk Wagners, im besonderen den „Lohengrin", zum unverrückbaren Zielpunkt seiner Betrachtung nimmt. Am Schlusse seiner vorbereitenden Ausführungen spricht er diesen Leitgedanken seines Buches klar aus: „Der Einbruch (war es wirklich ein Einbruch?) der durch Beethoven zu höchster Ausdrucksgewalt erhobenen Orchestersymphonik in das bühnenmusikalische Schaffen bei Weber und Marschner bahnt Wagner den Weg zur Auffindung seiner Wort-Ton-Sprache, in der die Ergebnisse unserer klassischen Kunstepoche mit dem Feuergeist der deutschen Romantik durchtränkt in großartiger Zusammenfassung zukunftwirkend werden". Es wird nun darauf ankommen, wie sich diese Zielsetzung in der Betrachtung und Wertung der geschichtlichen Tatsachen auswirkt.

Dem theater- und kulturgeschichtlichen Überblick folgt im zweiten Abschnitt eine Übersicht über die Hofbühnen, Stadttheater und Wanderbühnen jener Zeit, ihre Kapellmeister und Musikdirektoren, die Komponisten deutscher Opern außerhalb jener Berufe und den heimischen wie den ausländischen Anteil am damaligen deutschen Opernspielplan. Hier gibt Goslich eine sehr verdienstliche, klar gegliederte Zusammenstellung der führenden Männer jenes Opernlebens, mit kurzen Angaben über Wirksamkeit und Opernkompositionen. Auf übersichtliche, gerade in der schlichten Aufzählung eindrucksvolle Weise gewinnt man hier ein Bild von der Mannigfaltigkeit der Kräfte und dem verschiedenen Anteil der Länder und Städte und Musiker am Opernleben jener Jahrzehnte bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein. Mehr als 500 deutsche Opern sind zwischen 1814 und 1850 entstanden! Etwa zwei Drittel davon wurden freundlich aufgenommen. Nur wenige aber vermochten sich zu halten, und auch diese hatten schwer zu kämpfen gegen die Bezauberung der Zeitgenossen durch die Opern der ausländischen Meister Rossini, Bellini, Donizetti, Méhul, Adam, Boieldieu und andere. Mit offensichtlicher Liebe ist auch vielen kaum mehr gekannten, zu ihrer Zeit bedeutsamen Musikern nachgegangen, wie etwa dem Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser. Hier hat Goslich eine Arbeit geleistet, die ihren Wert behalten wird.

Auch der zweite Hauptteil seines Buches, der sich mit der Operndichtung, den Textbüchern und -dichtern der Romantik befaßt, enthält solche verdienstlichen, übersichtlichen Zusammenstellungen, vor allem in den Abschnitten „Das Verhältnis zur außerdeutschen Librettistik"[3] und „Die Autoren[4] deutscher Opernlibretti[5] im Zeitalter der Romantik". Der Abschnitt über „Die äußeren Bedingungen des Textdichtens in Deutschland" gibt in Kürze ein anschauliches Bild des damaligen Operndichterelends, der folgende über „Die romantische Sinngebung des deutschen Librettos" weist die im ersten Hauptteil aufgeführten romantischen Wesenszüge in der Operndichtung nach und gibt zum Schluß eine gute Zusammenstellung der romantischen Opern nach Stoffkreisen. Danach wird „Die formale Textgestaltung" behandelt; der Tiefstand der Operntextreimerei zu jener Zeit wird geschildert, der Übergang von der periodenmäßigen Versvertonung zu einer freier dem Wortsinn folgenden Gestaltung bei Weber und Marschner und schließlich der Aufstieg der Dichtung Wagners zur Höhe romantischer „Expressivkunst"[6].

Hier, im Ziele selbst, kommt es dem Verfasser zugute, daß ihm unverrückbar Richard Wagner im Blickpunkt steht. Andererseits aber bringt das in die Gefahr, das, was am Rande dieses Blick-

---

[1] Warum nicht: der auszeichnende Name?
[2] Warum nicht: stärkste Verdichtung?
[3] Warum nicht: Opernbuchwesen?
[4] Warum nicht: Die Verfasser?
[5] Warum nicht: Opernbücher?
[6] Warum nicht: Ausdruckskunst?

feldes liegt, unscharf zu sehen, um so mehr, je weiter es geschichtlich von Wagner entfernt ist. Das trifft am meisten den Abschnitt „Vorstufen und Stoffkreise“. Läßt sich etwa die Behauptung, daß die Operndichtung bis zu Gluck von den antiken Stoffen „absolut“ beherrscht worden sei, wirklich aufrechthalten angesichts der Almira, Rodrigo, Rinaldo, Amadigi, Ottone, Flavio, Tamerlano, Rodelinda, Riccardo, Siroe, Lotario, Ezio, Orlando, Ariodante, Alcina, Arminio, Faramondo — um nur Händel zu nennen, von dem so manche Oper ja auch auf deutschen Bühnen wie Hamburg und Braunschweig erschien? Tauchen also „Stoffe aus der mittelalterlichen Sage und Geschichte“ wirklich erst zur Zeit von Glucks Armida auf, und setzt ein im Stofflichen „romantisierendes Musikdrama“ (ist das nicht recht verfänglich gesagt?) wirklich, wie Goslich meint, mit Mozart ein?

Wichtiger noch ist aber eines, das auch unmittelbar mit Goslichs Aufgabe zu tun hat: die klare Sicht auf Wesen und Aufgabe des Gesamtkunstwerks in der Geschichte. Das ist um so dringlicher, als in den großen Feiergestaltungen der Gegenwart wiederum ein Gesamtkunstwerk: eine Leben und Kunst der Gemeinschaft in eine umfassende Tat- und Raumeinheit zusammenschließende Ganzheit erstrebt wird, welche die Zerklüftung in wirkende Künstler und mehr oder minder zufälliges, nur erleidendes „Publikum“ überwindet, wie auch die Aufspaltung des Raums in einen Raum der „Genießenden“ und ein hiervon deutlich geschiedenes Reich der „höheren Sphären“, in denen das Kunstwerk sich vollzieht. Ein solches Ganzheitskunstwerk ist zuletzt — damals freilich nicht national bedingt, sondern gesellschaftlich-räumlich — in der höfischen Barockoper verwirklicht gewesen[1].

In dem zerspaltenen romantischen 19. Jahrhundert war eine solche Ganzheit freilich nicht mehr möglich, weshalb auch die Einzelglieder jener Oper, die „Nummern“, nicht mehr „wahr“ und „psychologisch“ erschienen. Erst heute ist solche Ganzheit wieder möglich geworden, nun aber nicht mehr gesellschaftlich begrenzt, sondern volkumfassend. Wagner hat dies, inmitten seines Jahrhunderts, letztlich ersehnt; aber sein Gesamtkunstwerk konnte damals nicht anders als Gesamtkunstwerk in sich selbst werden, das in sich geschlossen den Aufnehmenden gegenübersteht, gleichsam eine einzige riesenhafte „Nummer“ — auch als solches ein ragender Hochgipfel deutscher Kunst und ein bleibender, wie auch die Opern Mozarts und Webers „Freischütz“ bleibende Gipfel sind. — Ist bei alledem Goslichs einzig auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk als das „erstmalige und einmalige“ ausgerichtete Betrachtung nicht in einen zum wenigsten unnötig verengenden Rahmen gespannt?

Im dritten, umfänglichsten, der Musik selbst zugewandten Hauptteil „Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik“ gibt Goslich nach kurzen Ausführungen über die „Kriterien des Stilwandels“ zunächst Abrisse der geschichtlichen Entwicklung der „geschlossenen musikalischen Formen und Nummerntypen der klassizistisch-frühromantischen Oper: Opernlied, Opernromanze und -ballade, Kavatine und Preghiera, Opernpolacca, Opernarie, Ensemble, Chor und Finale“. Weiterhin wird „die romantische Szenenkomposition“ gewürdigt, in der Goslich das Hauptkennzeichen der romantisch durchgestalteten Oper sieht: „Musikalische Szene und Rezitiv, Opernmelodram, expressiver Deklamationsstil[2], romantische Motivsymbolik, die Harmonik als architektonisches Element, die szenische Kompositionsweise der romantischen Großmeister.“ Dabei

---

[1] Diese Ganzheit umschließt außer dem Miteinander von Dichtung, Musik und Bühnenhandlung den ganzen Opernraum — Bühne und Logenhaus nicht wie im 19. Jahrhundert durch eine Kluft voneinander getrennt, sondern eine Raumeinheit! — und mit dem Raum die Künstlerschaft ebenso wie die das Haus der Standesordnung gemäß rangmäßig füllende Gesellschaft, beide — Künstlerschaft wie Gesellschaft — in der Kleidung der Zeit, auch bei Opernstoffen aus dem Altertum; denn die altgriechischen und -römischen Gestalten wurden damals eben nicht als „durch Weltenfernen von der Gegenwart getrennt“ (und auch nicht als „ewiges Einerlei“) empfunden, wie es Goslich mit etwas mehr Recht von späteren Zeiten behauptet: auch die Zeit ist dem Barock über die Jahrtausende hinweg ein einheitlicher weghafter Lebensraum, ohne die Klüfte, über die der Romantiker sich ins Vergangene hinüberschwingen muß.

[2] Warum so fremde Worte? Und sind nicht auch die häufig gebrauchten „speziell“, „konzipieren“, „tendieren“, die „uniformieren“, „identifizieren“, „Antizipation“ und viele andere durchaus entbehrlich? Ewald Geißlers erfrischendes Büchlein „Vom deutschen Stil. Lockufe und Warnungen“ (Leipzig 1937) kann hier gute Dienste leisten.

werden zum mindesten die Hauptbelege dieser Formen auf ihre Herkunft, auf formale Anklänge und Verwandtschaften untersucht. Eine Fülle treffender Beobachtungen und aufschlußreicher Überblicke sind hier zu finden. Viele bisher von der Forschung gar nicht beachtete Werke werden mit herangezogen. Ausführliche Notenbeispiele helfen die oft schwer zugänglichen Quellen nahezubringen. Oft bedauert man nur, daß der Raum fehlt, die Lösung der angegriffenen Aufgaben auf breiterer Grundlage durchzuführen. So bei den wenig mehr als fünf Seiten über „Musikalische Szene und Rezitativ", den ebensowenigen über den „expressiven Deklamationsstil", den kaum vier über „die Harmonik als architektonisches Element". So auch in vielen Fällen, wo auf Grund ähnlicher Formen auf ein bestimmtes Vorbild geschlossen wird oder Werke, in denen sich vielerlei solche Ähnlichkeiten finden, als „Stilgeschiebe" bezeichnet werden: es bliebe hier noch zu untersuchen, was damals sozusagen in der Luft lag und somit ohne weiteres zu Ähnlichkeiten führen konnte und wieweit in einem „Stilgeschiebe" die Persönlichkeit des Künstlers — auch wenn er nach außen nicht als Kraftmensch auftritt — die verschiedenen Formen von innen her durchdrungen und somit doch ein eigenes Ganzes geschaffen hat. Allerdings ist es nicht leicht, unter dem Bann der übermächtigen Persönlichkeit Wagners die feineren seelischen Eigenheiten der romantischen Musiker in den Formen ihrer Musik zu erfühlen. Gilt doch dem Verfasser das vollendete Kunstwerk Wagners eben als das „wahrhafte, psychologische" schlechthin, die „Nummernoper" dagegen als „verstandesmäßig-formal bedingt". Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie verfänglich solche Verallgemeinerungen sind. Sollten wir nicht gerade heute wieder fähig sein zu empfinden, daß die „Dichtung" eines Erlebnisstoffes in eine geschlossene Form, z. B. als Arie, zu allererst eine außerordentliche Kraft und Zucht der Seele und des Willens fordert? Natürlich auch Verstand; aber haben den nicht alle großen Meister, z. B. auch der Erzromantiker Schubert und nicht zuletzt Wagner für unerläßlich zum Komponieren gehalten? Und kommt die Schlechtigkeit der schlechten Nummernkomponisten — die es natürlich auch gibt, so gut oder so schlecht, wie es auch schlechte szenisch durchkomponierende Komponisten gibt — wirklich hauptsächlich von ihrem Verstande her und nicht vielleicht von ihrer schwachen Seele? Wie gefährlich ist es doch, sich Schlagworten wie Nummernoper, Rationalismus und dergleichen anzuvertrauen!

Daß es überhaupt besondere Schwierigkeiten hat, heute romantischer Musik auf den Grund zu kommen, das zeige ein besonders aufschlußreiches Beispiel. Goslich tritt der „Ozeanarie" der Rezia in Webers „Oberon" unverhohlen kritisch gegenüber. „Die bei Weber ungewohnte Beharrlichkeit in der Harmonik", „hartnäckiges" Verbleiben in der Grundtonart, „eine harmonische Feinheit tritt allerdings" (mit dem *As*-dur-Akkord nach *C*-dur ein), „Beschränkung waltet auch im Orchester", „den Sonnenaufgang schildern lediglich . . .", „nur im tonischen Dreiklang . . .": solche Wendungen, zumal so viele auf engem Raum, zeugen von offenbarem Mißbehagen: diese Arie ist zwar „die bewundertste Nummer der Oper", aber Webers Werk ist eben doch nur „eine geschichtliche Vorstufe Wagners"! Wird hier nicht Wagners Holländer-Meer als Maßstab für Webers Oberon-Ozean genommen? Und verbauen wir uns damit nicht die freie Sicht auf das Webersche Meer, auf das Wesen seiner Musik? Denn daß Webers Ozean anders klingt als der Wagnersche, das liegt wohl nicht an einem geringeren Grad der künstlerischen Vollendung, sondern an einer grundanderen Wesensart und also auch Naturanschauung: Webers Meer ist Naturmacht, seine Größe offenbart sich nicht nur in Sturm und Wetter, auch in Ruhe und Sonne; es hat keine Nerven. Wagners Meer dagegen ist voller Nerv, denn es ist Natur als widerhallende Umwelt, als mythische Vergrößerung ruheloser menschlicher Leidenschaft; es hat, mit dem Weberschen verglichen, viel gewonnen, aber auch viel verloren. Wir aber haben nun beides und wollen uns nicht das eine durch das andere vergällen.

Am Schlusse der Goslichschen Arienbesprechung steht eine unscheinbare, doch vielsagende Bemerkung: es wird da von der Vertonung der Worte „O Hüon, mein Gatte" behauptet, daß „deren weibliche Melodieendungen (12/8) hier im schnellen Tempo kaum stören". „Kaum stören" — d. h. doch: in der Ouvertüre, wo sie zuerst vorkommen, stören sie, und hier in der Arie stören sie auch, nur nicht ganz so schlimm. Goslich hat sehr richtig beobachtet: es ist wirklich selten eine Wiedergabe des Werkes zu hören, in der diese Stellen nicht abscheulich gewöhnlich klingen. Manche Dirigenten nehmen sie daher lieber im Allabrevecharakter, mit nur zwei Akzenten im Takt, statt wie vorgeschrieben, vier — doch hängen dann die Endungen tot in der Luft, sie stören zwar weniger, doch stören sie immer noch. Aber: haben wir denn so viel feinere Ohren als Weber selber? Hätte

er es denn nicht selber gemerkt und auch das Zeug dazu gehabt, es zu verbessern, wenn hier wirklich etwas nicht in Ordnung war? Tun wir daher nicht besser, anzunehmen: so wie er es gemeint hat, klingt es gut, sinnvoll lebendig; wenn es uns anders klingt, so liegt das daran, daß wir anders musizieren, als er es gemeint hat, wohl gar nicht nur hier, sondern auch sonst, nur daß es uns an dieser besonders ausgesetzten Stelle erst bewußt wird. Vielleicht sind uns gewisse Selbstverständlichkeiten seines Musizierens verlorengegangen? Solange das aber so ist, stehen da nicht alle unsere wissenschaftlichen Schlüsse, die das Wesen dieser Musik aus dem Notenbild und unserer Meinung von ihm fassen wollen, auf schwachen, weil falschen Füßen? Müssen wir also nicht zu allererst versuchen, Webers Meinung, auch seinen unausgesprochenen, weil vielleicht ihm selbst kaum bewußten Selbstverständlichkeiten auf die Spur zu kommen?

Um es kurz zu machen: Versuchen wir einmal zu vergessen, daß wir gewohntermaßen auch Weber mit mehr oder weniger ruckhaften Stoß- oder Stampfakzenten musizieren — jene Arie mit je vier solcher Akzente im Takt. Nehmen wir nun die Akzente in unserer Vorstellung einmal weder stoßend noch stampfend, sondern weit seitwärts ausschwebend — aber erfüllt, nicht nur leer und mechanisch ausschwebend —, die ersten beiden Akzente des Taktes in fortgeführtem Schwung nach der einen Seite, nach links, die beiden letzten umgekehrt nach der anderen Seite, nach rechts. Es ist allerdings nicht leicht, das recht zu machen, denn es erfordert stärkeren inneren Einsatz, als man sich gewöhnlich zumutet. Gelingt das aber — ich bitte, es nicht nur zu lesen, sondern selbst sich darum zu bemühen! —, so verschwindet alles Störende: nun ist das romantische Wesen, der Fernendrang zugleich mit jener notwendigen Ergänzung, nicht nur als ästhetischer Begriff, bei dem man sich allerlei Schönes denken kann, sondern in lebendigem schwebenden Schwung und Gegenschwung von Grund auf da als tragende Lebensbewegung. Eine verloren gegangene und doch, wie dieses Beispiel zeigt, entscheidende Selbstverständlichkeit des Weberschen romantischen Musizierens ist damit gefunden, die allerdings schon für Wagner nicht mehr in gleicher Weise selbstverständlich ist.

Hiermit sollte wenigstens angedeutet werden, welche mannigfaltigen Anregungen Goslichs „Beiträge" der weiteren Forschung zu geben vermögen über die Ergebnisse hinaus, durch die seine Arbeit selbst schon die Kenntnis der deutschen romantischen Opernwelt fördert.

Rudolf Steglich

Mitteilungen

Staatliches Institut für deutsche Musikforschung

Die im letzten Heft angekündigte Tagung findet am 14. und 15. Oktober in den Räumen des Instituts statt. Der 14. Oktober ist Beratungen der verschiedenen Ausschüsse beim Institut gewidmet; am 15. versammeln sich die Vertreter der deutschen Musikwissenschaft an Universitäten, Bibliotheken und sonstigen Instituten. Die Tagesordnung geht den Teilnehmern persönlich zu.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Arbeitstagung in Berlin

Da die Versammlung auf der letzten Mai-Sitzung in Bonn den Wunsch aussprach, den Sitzungen des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung im Oktober eine kurze Arbeitstagung der DGMW anzuschließen, lade ich hiermit zu einer

Sitzung am Samstag, den 16. Oktober, vormittags 9 Uhr

ein, die in der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik (Probesaal) Berlin-Charlottenburg, Fasanenstraße 1 stattfindet. Auf ihr soll eine Aussprache über den Plan einer großen Tagung im nächsten Jahr erfolgen und im Anschluß hieran eine Reihe von kurzen wissenschaftlichen Vorträgen gehalten werden.

Die Herren Kollegen, die gewillt sind, sich an den Vorträgen zu beteiligen, bitte ich um Mitteilung ihrer Themen bis spätestens 9. Oktober an meine Adresse in Bonn.

Für den Abend hat Herr Kollege Prof. Stein eine Aufführung mit älterer Musik vorbereitet und in Aussicht gestellt.

Bonn, den 24. September 1937 Schiedermair

Ortsgruppe Berlin

In der letzten Sitzung vor den großen Ferien sprach Dr. Carl Maria Brandt über Joseph Haydns Kirchenmusik. Einleitend berührte der Vortragende die gerade in unserer Zeit außerordentlich heftig und breit ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten über echte und unechte Haydnsche Werke und schlug vor, in einer Aussprache feste Richtlinien aufzustellen, an die Verleger und Herausgeber sich binden sollten. Dr. Brandt hat, wie er mitteilte, im Laufe einer siebenjährigen Arbeit nicht weniger als 175 Messen gesehen, die angeblich von Haydn geschrieben sein sollen, doch seien nur 14 beglaubigt, von denen außerdem noch zwei unecht wären. Die Schwierigkeiten, die der Haydn-Forschung erwachsen, sind um so größer, je mehr die Bedeutung seiner Nebenmänner und Zeitgenossen wie Vanhall, Gyrowetz, Kozeluch u. a. erkannt wird. Die Vorsicht, die man bei allen diesen Arbeiten walten lassen muß, ist nach den jüngsten Erfahrungen notwendiger denn je. Hat doch Alfred Schnerich seine Veröffentlichung des *c*-moll-Requiems und Ernst Fritz Schmid die der Göttweiger Sonaten nach eingehenden Studien wieder berichtigen müssen und sind doch auch die Akten über die von Prof. Sandberger gefundenen Symphonien noch nicht geschlossen. Dr. Brandt ging von diesen allgemeinen Betrachtungen zu seinem Sondergebiet über, aus dem er eine Reihe wichtiger und bisher noch völlig unbekannter Werke Haydns vorlegen konnte. An den an wertvollen Ergebnissen reichen Vortrag schloß sich eine lebhafte Aussprache, die auf die verschiedensten Fragen der Haydn-Forschung einging.

Wenige Wochen später wurden die von Dr. Brandt charakterisierten Werke in einer Abendmusik der Akademischen Collegia musica der Universität im Verein mit der Ortsgruppe der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft zum Klingen gebracht. Von Dr. Brandt eingeleitet, hörten wir eine Kurzmesse Haydns aus *F*-dur (1750), sein frühestes erhaltenes Werk, ein sichtlich unter Porporas Einfluß gearbeitetes *Salve regina* mit merkwürdigen, ausdrucksstarken chromatischen Rückungen (1756), eine Sopran-*Cantilena* und ein Duo für zwei Soprane aus der Eisenstädter Zeit in Lied- bzw. fünfteiliger Arienform, ein prächtiges *Alleluja* und den Schlußchor aus dem „*Applausus*“ (1768). der wiederholt werden mußte. Die Werke gaben einen ausgezeichneten Überblick über Haydns kirchenmusikalische Entwicklung und machten mit zum Teil hervorragenden Kompositionen vertraut. Sehr fein hielten sich die Collegia musica, vor allem der von Dr. Adrio einstudierte Chor und der von Prof. Dr. Schering geleitete Gesamtapparat von Chor, Orchester und Solisten. In den Sopranpartien bewährten sich Elinor Janson und Dr. Irmtraud Schreiber. Das Positiv spielte in feinster Anpassung Helmuth Banning.

Georg Schünemann

Ortsgruppe Leipzig

Die Ortsgruppe Leipzig veranstaltete am 6. Juni 1937 eine Sonntagsvorführung im Instrumentenmuseum der Universität, in der Musik der Söhne Bachs ein plastisches Bild vom Übergang des Barock in die Zeit der Empfindsamkeit vermittelte.

Den Abschluß des Sommersemesters bildeten die nun schon traditionellen Opernaufführungen des Musikwissenschaftlichen Instituts, die am 13. und 19. Juni dieses Mal im Gohliser Schlößchen, der bekannten von der NS.-Kulturgemeinde auf historischem Boden geschaffenen Heimstätte musikalischer Kultur, stattfanden. Aufgeführt wurde neben dem schon im vorigen Jahre in Lauchstädt erprobten „Zauberbaum“ Glucks das Neefesche Singspiel „Amors Guckkasten“. Prof. Dr. H. Schultz hatte nicht nur die Instrumentierung, sondern auch eine neue Bearbeitung des Textes (wie ebenso schon beim „Zauberbaum“) geliefert. Mitglieder des Musikwissenschaftlichen Instituts und des Landeskonservatoriums brachten in Verbindung mit dem Collegium musicum instrumentale unter Leitung von Prof. Dr. H. Schultz eine schöne Gesamtleistung zustande, die den jungen Künstlern das beste Zeugnis ausstellt.

Heinrich Husmann

*

Der ordentliche Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., Dr. Wilibald Gurlitt, ist in den Ruhestand versetzt worden.

Dr. Ernst Fritz Schmid, bisher Universitätsmusikdirektor mit dem Titel und Rang eines außerordentlichen Professors der Musikwissenschaft in Tübingen, ist auf seinen Antrag aus dem Staatsdienst entlassen worden.

Generalmusikdirektor Prof. Carl Leonhardt ist auch für das Wintersemester 1937/38 mit der Vertretung der Stelle des akademischen Musikdirektors und der Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Tübingen beauftragt.

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

2. Jahrgang | 1937 | Heft 4

Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.—18. Jahrhunderts[1]

Von Georg Karstädt, Berlin

Unter den Blasinstrumenten, die mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts deutlicher in das Licht der Geschichte treten, sind die Zinken besonders wichtig geworden. Überall, wo eine kirchliche Feier, eine festliche Tafelmusik nach der Ausschmückung durch Instrumentenklang verlangte, haben sie nicht gefehlt. Sie waren unentbehrlich, den Gesang des Chores zu stützen und mit ihren hellen Stimmen zu überstrahlen, im reinen Instrumentalklang den Diskant anzugeben und im fröhlichen Spiel des Tanzes Melodie oder Mittelstimmen zu übernehmen. Die leichte Intonation der Halb- und Ganztöne, die Anpassungsfähigkeit und Verschmelzbarkeit des Klanges sowohl mit den Singstimmen als auch mit anderen blasenden und streichenden Instrumenten sicherten ihnen ein Übergewicht im Instrumentarium dieses Zeitraums. Als ein rechtes Virtuoseninstrument, das bis zur Schaffung einer eigenen Literatur für die Violine in schnellen Läufen und Zierwerk mit dieser wetteiferte, vermochte der Zink vor allem im 17. Jahrhundert hervorragende Bedeutung zu gewinnen.

Für die Erforschung der Frühgeschichte zinkenartiger Instrumente kommen neben wenigen sprachlichen Hinweisen vor allem Bildzeugnisse als Quellenmaterial in Frage. Wertvolle Ausbeute ergab die reiche Bildersammlung des Staatlichen Musikinstrumenten-Museums in Berlin. Dem Buhleschen Nachlaß[2] sind die bisher unveröffentlichten Bilder auf S. 399 und 405 entnommen. Neben den bekannten

[1] Die vorliegende Arbeit, die hier in gekürzter Form erscheint, ist von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin als Dissertation angenommen (D 11). Für fördernde Hilfe und Quellenhinweise ist der Verfasser den Herren Professoren Dr. G. Schünemann, Dr. A. Schering, Dr. J. Wolf, DDr. M. Seiffert und Dr. R. Steglich zu Dank verpflichtet.

[2] Preußische Staatsbibliothek Berlin, Musik-Abteilung.

Veröffentlichungen von Sauerlandt, Kinsky und anderen ist das umfangreiche Material der faksimilierten Ausgaben alter Kodizes in der Handschriftenabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin durchgesehen worden.

Vom Anfang des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bieten die Erklärungen der Theoretiker wichtige Zeugnisse. Zunächst, bei S. Virdung, Musica getutscht (Basel 1511) und M. Agricola, Musica instrumentalis deudsch (Wittenberg 1528, 4. Aufl. 1545) sind sie noch spärlich. Im 17. Jahrhundert, bei M. Praetorius, Syntagma Musicum II (Wolfenbüttel 1619) und M. Mersenne, Harmonie universelle II (Paris 1637) wird die Zinkengruppe ausführlicher behandelt. Über Klang und Bauart aber geben die erhaltenen Stücke, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, den besten Aufschluß[1].

Die Frage nach der Verwendung des Zinken in der Musik des 16. Jahrhunderts führt zunächst zu der Untersuchung, wann die Zinkenisten in den Rechnungsbüchern und Kapellverzeichnissen der fürstlichen Hofhaltungen und städtischen Verwaltungen auftreten. Die Quellen sind hier die Stadtchroniken und die Belege fürstlicher und geistlicher Musikpflege. Die Tätigkeit der Instrumentisten spiegelt sich in zahlreichen Aufführungsberichten und Ratserlässen wider.

Die musikalischen Denkmäler geben erst in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eindeutige Besetzungshinweise, die Betrachtung der Zinkenstimmen im Zusammenspiel mit den anderen Instrumenten und ihre Deutung nach Umfang und Technik bildet daher Gegenstand des letzten Abschnitts. Um 1700 begann die Zinkenfamilie bereits ihre Bedeutung zu verlieren und ihre Aufgaben anderen Instrumenten zu übergeben. In der Kirchenkantate Kuhnaus und Bachs übernimmt das von Lully in die Kunstmusik eingeführte Waldhorn einen Teil seiner Aufgaben, im aufkommenden klassischen Symphonieorchester führen die Oboen die Gruppe der Blasinstrumente an. Im 18. Jahrhundert ist der Zink nur mehr bei den Stadtpfeifern anzutreffen, deren Abblaseverpflichtung vom Turm seinen Gebrauch bis in das 19. Jahrhundert verlängert.

Die Frühgeschichte

Als Zink oder zinkenartig bezeichnet die Instrumentenkunde alle diejenigen Tonwerkzeuge, die mit einem trompetenartigen Ansatz geblasen werden und deren Schallröhre einen konischen Verlauf aufweist sowie von Tonlöchern durchbohrt ist. In ihrer Urform gehen alle konisch gebauten Instrumente auf das Tierhorn

[1] Wir finden sie verzeichnet in den zum Teil auch geschichtliche Studien enthaltenden Katalogen von V. Mahillon, Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royale de musique de Bruxelles, Bd. 1 (2. Ed.) – 5. Gand et Bruxelles 1893–1922; J. Schlosser, Die Sammlung alter Musikinstrumente, Wien 1920; C. Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Berlin 1922; G. Chouquet, Le Musée du Conservatoire national de Musique, Paris 1884 (Supplemente 1–3: 1894, 1899 und 1903); G. Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Leipzig 1913; K. Nef, Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel, Basel 1906; K. Engel, A descriptive Catalogue of the musical Instruments on the South Kensington Museum, London 1874; C. Claudius, Samling af Gamle Musikinstrumenter, Kopenhagen 1931; A. Hammerich, Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen, Kopenhagen 1911. Deutsch von Erna Bobé; A. A. Stanley, Catalogue of the Stearn's Collection, Ann Arbor, Michigan 1921, 2. Ed.

zurück, das als Büffel- oder Stierhorn im frühen Mittelalter in Europa sehr verbreitet war. Im römischen Heere diente es nach Vegetius[1] als Signalinstrument. In den nordischen Ländern, namentlich in Britannien, war es das natürlichste Blasinstrument. In zahlreichen Miniaturen ist es abgebildet[2]. Die Leistungsfähigkeit dieser Hörner war gering. Während die kleineren überhaupt nur einen Ton geben konnten, erreichten die größeren allenfalls noch die Quinte über diesem. Um eine stufenweise Veränderung der Tonhöhe zu ermöglichen, mußte das Instrument mit Tonlöchern versehen werden.

Diese Umwandlung vom reinen Naturhorn zum Grifflochhorn geschah um das Jahr 1000. Eine Miniatur eines angelsächsischen Psalters[3] bezeugt das: König David als Harfenspieler ist umgeben von seinen Musikern, deren einer, Ethan, auf einem Grifflochhorn bläst. Durch die Hand und die Fingerstellung verdeckt er zwei Tonlöcher, vier andere sind sichtbar. Die Schallöffnung weist vom Beschauer weg, so daß nur der ovale Rand sichtbar ist. In dieser Form war das Horn befähigt Töne verschiedener Höhe hervorzubringen. Die oft wiedergegebene und besprochene Miniatur eines Psalterkodex aus der Pariser Nationalbibliothek, die als Darstellung des Einstimmens der Instrumente deutlich erkennbar ist, beweist solche Mitwirkung in der dargestellten Instrumentengruppe[4]. Der Umfang dieses Grifflochhornes muß entsprechend der Anzahl der Tonlöcher mit 6—7 Tönen angenommen werden; die Möglichkeit eines Überblasens in die Oktave ist ausgeschlossen[5].

Nach einer in neuerer Zeit vielfach vertretenen Anschauung stammen die Grifflochhörner aus dem Orient[6]. Nach Sachs sind sie über den slawischen, byzantinischer Kultur unterworfenen Osten zu uns gekommen; das Stammland der Familie sei Persien[7]. Es ist unseres Erachtens aber nicht notwendig, eine solche Verbindung zu suchen, da die weite Verbreitung gerade des Tierhornes in Europa und das Beispiel der vorhandenen Pfeifeninstrumente auf einfache, natürliche Weise zum Grifflochhorn führen mußte. Die zahlreichen, mit zwei bis fünf Tonlöchern versehenen Hirtenzinken, die namentlich im Norden Europas noch jetzt vorkommen, weisen mehr auf einen nordischen Ursprung und sind wohl als Vorstufe anzunehmen.

---

1 Epitoma rei militaris, lib. III, S. 73. Hrsg. v. Lang, Leipzig 1885.

2 F. Galpin, Old Instruments of music, London 1910, S. 305 gibt ein Verzeichnis von Horndarstellungen in englischen Codices.

3 Cambridge, Univ. library Ff. I. 23. Abbildung bei Galpin, a. a. O. S. 190. Danach auch bei H. Besseler, Musik des Mittelalters, Potsdam 1934.

4 Ms. Lat. 11550. Abb. bei E. Buhle, Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig 1903, Titelseite. Ferner bei P. Lauer, Les enluminaires romanes, Paris 1927, pl. XXXII, der auch auf die Abhängigkeit des Zeichners von anderen Psalterdarstellern der englischen Schulen hinweist. Zuletzt bei Besseler, a. a. O. S 76.

5 V. Mahillon, a. a. O. Bd. 1, S. 294. M. beschreibt ein Grifflochhorn mit vier Löchern und billigt ihm einen sehr begrenzten Umfang zu, da es mit Hilfe dieser vier Löcher nur „les sons intermédiaires entre le son 2 et le son 3 de l'échelle harmonique“ hervorbringen konnte.

6 J. Schlosser, a. a. O. S. 231.

7 C. Sachs, Handbuch d. Musikinstrumentenkunde, 2. Aufl., Leipzig 1930, S. 260. Das von ihm als Zeugnis angeführte persische Silbergerät trägt das gleiche Motiv, welches Buhle von einer persischen Vase aus der Coll. Seillière, Paris, abzeichnet (Aufzeichnung im Nachlaß). Er spricht es als Schalmei (11. Jahrh.) an, doch deutet die runde, etwas gekrümmte konische Form ohne Zweifel auf ein Grifflochhorn.

So besitzen ein schwedisches Ziegenhorn ohne Mundstück[1] und ein norwegisches Kuhhorn[2], noch heute als Bukke- oder Prillarhorn in Norwegen bekannt, drei Tonlöcher. Das Musikhistorische Museum in Stockholm besitzt eine Reihe von Grifflochhörnern, die entweder aus Kuhhorn (siehe Abb. 1) oder Ziegenhorn hergestellt sind[3]. Ein esthnisches Horn Soku-Sarw[4] mit zwei bis fünf Grifflöchern verzeichnet Sachs. Wenn auch diese Exemplare selbst wohl kaum bis in jene Vorzeit des Zinken zurückreichen, so geben sie uns doch bei den gleichbleibenden Formen des Hirtenlebens die Berechtigung, sie als Vorstufe des Zinken anzusehen.

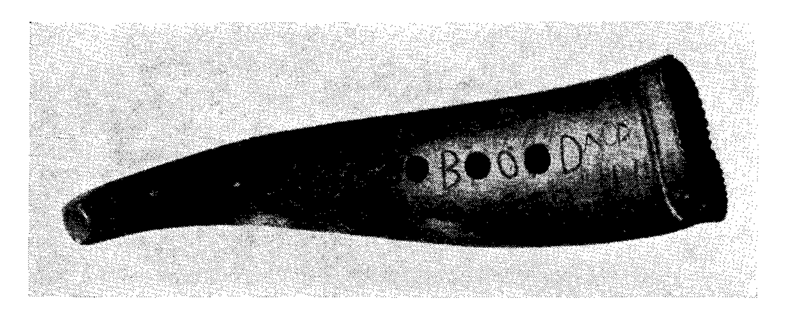


Abb. 1. Schwedisches Grifflochhorn. Musikhistor. Museum, Stockholm

Ein aufgesetztes Mundstück ist in dieser frühen Zeit gewöhnlich nicht vorhanden, in den meisten Fällen wurde vielmehr eine entsprechende Lippenstütze aus dem oberen Ende des abgekappten Hornes herausgebohrt. Diese Bohrung war eine trichterförmige Erweiterung des Kanals, der von der Schnittfläche bis zu dem Hohlraum des Hornes durchgestoßen werden mußte[5]. Das Fehlen eines Mundstückes hat zu der Annahme geführt, daß „der Ton auch der Metallhörner, wenn nicht direkt unrein, so doch unsicher war“ und einen „tremolierenden, trillerartigen Charakter“ hatte[6]. Dieser Klangeindruck braucht aber nicht notwendig auf den Mangel eines Mundstückes zurückgeführt zu werden — auch der spätere „stille Zink“ besaß nur ein eingedrehtes Mundstück —, sondern mag in einer derben Art des Blasens seinen Ursprung haben. Gewöhnlich erklangen die Hörner im Freien, wo sie als Wächter- oder Jägerhörner mit großer Kraft geblasen wurden, was dem Tone leicht den Eindruck des Flackernden, Tremolierenden gibt. Jedenfalls gelingt es bei mäßigem Blasen, einen stehenden, gleichbleibenden Ton zu erzielen. Im wesentlichen besteht noch heute der Unterschied zwischen dem „schmetternd Blasen“ und der einfachen, zu Zeiten auch „schlicht Blasen“ genannten Tongebung.

---

[1] C. Sachs, Katalog Berlin, Nr. 1845.

[2] C. Claudius, a. a. O. Nr. 516.

[3] Die briefliche Mitteilung und die Abbildung danke ich Herrn Prof. Dr. T. Norlind, Stockholm. Die älteren Bauernweiber erzielen, wie er schreibt, nicht selten eine große Fertigkeit und können auf diesem Instrument sogar Läufe hervorbringen.

[4] C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, unter Sarw.

[5] Diesen trichterartigen Ausschnitt besitzt auch ein Stierhorn der Berliner Sammlung (Nr. 3024).

[6] Buhle, a. a. O. S. 16.

Einen besonderen Einfluß auf den Charakter des Tones hat auch die Gestalt des Instruments. Der gedrungene konische Verlauf des Tierhorns von durchschnittlich 45—50 cm Länge und 0,8:9,5 cm Durchmesser bedingt einen Klang, der neben dem Grundton nur wenige Teiltöne, also einen dunklen *u*-ähnlichen Ton von großer Schallkraft, besitzt.

Engere Mensuren begünstigen die Bildung höherer Teilschwingungen. Das Instrument mußte somit leistungsfähiger werden, wenn man das Material zu bearbeiten und bei größerer Länge eine engere Röhre zu formen verstand[1]. In gewisser Weise entsprachen die Hörner aus Elefantenstoßzähnen diesen Forderungen. Bei bedeutend stärkerer Wandung wiesen sie einen kleineren Hohlraum auf als das Stierhorn. Die Stearns Collection besitzt ein reich ausgeführtes Olifant, das bei einer Länge von 105 und 120 cm der beiden Außenkurven einen größten Umkreis von 31,5 cm am Schallende aufweist[2]. Stanley vermerkt als „Pitches: *g*, *g′*, *d″*, *g″*." Die Berliner Sammlung verwahrt zwei Elfenbeinzinken, die bei einer Länge von 55 cm einen Durchmesser von 2,5 cm besitzen[3].

Die aus dem 12. Jahrhundert stammende „Chanson de Roland" erwähnt das Horn *Olifant* an mehreren Stellen[4]. Die Kreuzzüge machten seine Kenntnis allgemeiner, so daß schließlich ein solches Horn zu dem vornehmen Besitz des älteren französischen Rittertums zu gehören pflegte. Hieraus erklärt sich das Überwiegen französischer Olifante, die durch die Besonderheit ihrer gekanteten Form auffallen. Bekannt ist die Figur eines Engels an der Fassade der in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts erbauten Abteikirche zu Vézelay[5]. Sie trägt ein „olifant en bandoulière. Le cor est faconné à pans". Von einem achtkantigen Horn auf einem französischen Relief des Jüngsten Gerichts im Musée Cluny aus dem 13. Jahrhundert berichtet Sachs[6].

Es ist fraglich, wann diese Hörner durch Anbringen von Tonlöchern zu Elfenbeinzinken wurden. Buhle weist auf eine Miniatur aus dem Trierer Domschatz (12. Jahrhundert) hin, in der er einen Zink von sechseckiger Form annimmt[7]. Bei genauerem Studium seiner Vorlage (siehe Abb. 2) läßt sich aber dieser Schluß nicht aufrecht erhalten. Der Zeichner hat offenbar die Lichtreflexe auf dem runden Horn darstellen wollen, sonst müßten die Kanten am Rande der Stürze deutlicher hervortreten[8]. Eine Darstellung aus einem Halberstädter Missale[9] zeigt einen ähnlich gearteten runden Zinken von weißer Farbe (siehe Abb. 3). Wenn diese Instrumente auch nicht gekantet waren, so ist ihre Herstellung aus Elfenbein doch

---

[1] Über die Bearbeitung der Büffelhörner zum Jagdgebrauch siehe S. 391.

[2] A. A. Stanley, Catalogue of the Stearns Collection of musical instruments, 2. edition, Michigan 1921, S. 115. Das entsprechende Maß am Schallende des Büffelhorns beträgt 30 cm bei einer Länge von etwa 50 cm.

[3] Katalog Berlin, S. 200, Nr. 580 und 3067.

[4] Eine Übersicht gibt K. Taut, Beiträge zur Geschichte der Jagdmusik, Leipzig 1927, S. 29.

[5] Viollet Le Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, t. II, Paris 1871, S. 296.

[6] Sachs, Handbuch, S. 261.

[7] E. Buhle, a. a. O., Anhang Tafel 4.

[8] Eigene Aufzeichnungen Buhles bekunden seine Zweifel, ob das Instrument als rund oder eckig angesehen werden muß (Nachlaß).

[9] Vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Preuß. Staatsbibl., Berlin. Mus. ms. 40045.

wahrscheinlich. Die weiße Farbe, das bescheidene Schnitzwerk und die längliche, schlanke Form lassen diesen Schluß zu. Wir dürfen annehmen, daß neben den Grifflochhörnern vom 12. Jahrhundert an auch Elfenbeinzinken im Gebrauch waren. Ein Inventarverzeichnis der Sainte Chapelle in Paris vom Jahre 1376 erwähnt zwei Elfenbeinzinken mit besonderem Schmuck[1]. Ein Jahrhundert später finden sich unter den Darstellungen der Baseler Totentänze zwei große gekantete Elfenbeinhörner, die von Sarazenen geblasen werden[2]. Das letzte Glied dieser Reihe sind die Elfenbeinzinken der ausgebildeten Form des 16. Jahrhunderts, wie sie





Abb. 2 und 3. Krumme runde Zinken aus Elfenbein

Miniatur aus dem Trierer Domschatz (12. Jahrhundert)

Aus dem Missale Halberstadtense (Anfang des 13. Jahrhunderts)

1542 in einem Briefe Jörg Neuschels an Albrecht von Preußen als „5 helffenbaynern Zincken" angeboten werden[3] und in Exemplaren aus späterer Zeit noch heute erhalten sind[4].

Nur besonders gute Elfenbeinstoßzähne eignen sich zur Verarbeitung. Diese Zinken waren daher sehr kostbar und mußten zudem sorgsam behandelt werden, da sie Nässe und Temperaturwechsel schlecht vertrugen[5]. Sie wurden meist im

---

[1] Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis, 1678, 3 Bde, unter „Cornetum: Item in eodem thesauro duo corneti eboris albi antiqui ad costes habentes quilibet duos circulos cuppri deaurati". [2] J. G. Kastner, Les danses des morts, Paris 1852, Bilderanhang. [3] Monatsh. f. Musikw. IX (1877), S. 153.

[4] Basel, Nr. 6; Kopenhagen (C. Claudius), Nr. 567 und 568; Berlin, Nr. 580 und 3067; London, Nr. 1123'69 und 73'65; Paris, Nr. 628; Stockholm, Nr. 173 und 549.

[5] Beim Blasen platzen Elfenbeinzinken leicht, wie — nach Mitteilung von Prof. Dr. G. Schünemann — Versuche in der Staatlichen Instrumentensammlung zu Berlin gelehrt haben.

Besitz von Hofinstrumentisten und vornehmen Musikliebhabern gefunden, da die Stadtpfeifer sich kaum diese kostspieligen Instrumente halten konnten, die für ihren Gebrauch noch dazu reichlich unzweckmäßig waren. Daher gingen die Instrumentenbauer daran, die Elfenbeinzinken aus Holz nachzuformen und sie durch Lederumhüllung gegen Witterungseinflüsse zu schützen. So entstanden die hölzernen Zinken mit ihrer charakteristischen gekanteten Gestalt und der Lederbedeckung, wie sie in der Blütezeit des Instruments auf allen Darstellungen zu finden und in zahlreichen Exemplaren erhalten sind.

Bevor jedoch das Vorbild der Elfenbeinzinken die endgültige Form des gewöhnlichen Krummzinks (*Cornetto curvo*) und der gebogenen Diskantzinken (*Cornettini curvi*) bestimmte, müssen das Grifflochhorn und seine Nachbildungen als die vorherrschenden Zinkeninstrumente angesehen werden. Mit der Zeit hatte man gelernt, die ursprüngliche, rohe Form des Tierhorns zu bearbeiten, da eine länglichere und schmalere Röhre nicht nur ein leichteres Anblasen ermöglichte, sondern auch das Ansprechen höherer Teiltöne förderte[1].

Über die Bearbeitung von Büffelhörnern für den Jagdgebrauch unterrichtet uns eine Schrift von Hans Friedrich v. Flemming[2]. Er beschreibt die Herstellung der Halbrüdenhörner folgendermaßen: „Es werden dieselben von einem absonderlichen Meister aus Büffelhörnern gemacht, weich gekocht, in ein im Klotz gebohrtes Loch gezwängt, das behörige Loch eingebohrt, dann herausgenommen und äußerlich um das Mundstück abgedrechselt . . .“ Ohne Zweifel handelt es sich hier um ein weit älteres Verfahren. Die Herstellung der Grifflochhörner kann kaum eine andere gewesen sein, da sie sich in der Gestalt nicht von den Jagdhörnern unterschieden.

Der älteste Beleg des Instrumentennamens weist auf diesen Zusammenhang mit der Jagdmusik. In Vers 4803 des „Jüngeren Titurel“ findet sich das Wort *zint*, es heißt hier: „Andolt der meister iagenis hie blies mit einem zinde“[3]. Es ist hier an den „kleinen, fast geraden Zinken“ zu denken, der von Flemming beschrieben wird und bei Mersenne, Praetorius und Mellin abgebildet ist[4]. Die beiden anderen Formen, das halbkreisförmig geschwungene Hiefhorn und das Rüdenhorn, werden früher bereits von Virdung aufgeführt[5], der außerdem in einer Gruppe mit Rußpfeif, Gemsenhorn und (geradem) Zinken ein *Krumphorn* abbildet. Dessen leichte S-Schwingung, der stark konische Verlauf mit weitem Durchmesser am Schallende, die an Stelle eines Mundstücks entsprechend bearbeitete Spitze deuten unverkennbar auf Verwandtschaft mit dem Rüdenhorn. Wir dürfen bei Virdung und

[1] Vgl. S. 389 das über den Bau der Elfenbeinhörner Gesagte.

[2] Der vollkommene deutsche Jäger und Fischer, Leipzig 1719. Zitiert nach Taut, a. a. O. S. 130.

[3] Der jüngere Titurel, hrsg. v. Hahn, 1842, S. 473. Die Handschriften gehen bis in das 13./14. Jahrhundert zurück. Eine vorzügliche Studie der Überlieferungen in F. Zarncke, Der Graltempel, Leipzig 1876, S. 379/80.

[4] M. Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Bd. 2, S. 245. M. Praetorius, Theatrum Instrumentorum, Wolfenbüttel 1620, Tafel 12. Mellin, Versuch einer Anweisung zur Anlegung von Wildbahnen, Berlin/Stettin 1779.

[5] S. Virdung, Musica getutscht, Basel 1511. Neudruck von R. Eitner, Berlin 1882 und L. Schrade, Kassel 1931.

dem von ihm abhängigen Agricola[1] in diesem Krumphorn den letzten Vertreter des alten Grifflochhornes sehen, das in anderen Ländern schon entwickelteren Formen Platz machen mußte. Sein Gebrauch läßt sich um 1500 mehrfach nachweisen. Van der Straeten überliefert uns das Inventarverzeichnis Sancho de Paredes, eines hohen Würdenträgers des iberischen Staates, aus dem Jahre 1500. Es finden sich darin „dos cornetas, la una de un cuerno liso blanco con tres chapas de oro“[2]. Ein Stich Israels von Meckenem (1450—1503) zeigt seine Verwendung beim Aufspielen zum Tanz, bei welcher Aufgabe es auch im „Freydal“ gefunden wird[3]. Spätere Darstellungen dieser Art Grifflochzinken sind nicht beweiskräftig und lassen sich leicht als Phantasien oder Nachbildungen älterer Vorbilder erkennen[4].

In den Beständen der Ann Arbor-Sammlung finden sich Zinken, die in der Form mit den halbkreisförmig gebogenen Mittelhörnern der Jagdmusik übereinstimmen. Unter Nr. 832 vermerkt Stanley einen „corno curvo (*German* Krummer Zink). Typical structure, Italy. This early seventeenth century instrument has six fingerholes and ... is made of wood covered with leather. Length 43,2 cm. Greatest diameter of bore 3,8 cm“[5]. Die halbkreisförmige Biegung und der im Verhältnis zur Länge große Durchmesser, ferner die runde Wandung und die Anzahl der Tonlöcher, die bei allen Mitgliedern der Familie im 17. Jahrhundert sieben beträgt, lassen die Annahme eines höheren Alters offen. Daß noch ein tiefes Instrument gleicher Bauart vorhanden ist, deutet auf das Bestehen einer ganzen Familie: der „Corno torto“ Nr. 836 hat eine Länge von 106,4 cm (Innenkurve) und 131,1 cm (Außenkurve) bei einem größten Durchmesser von 9 cm.

Durch allmähliches Strecken der halbkreisförmigen Krümmung wegen besserer Lage der Finger bei gestreckterer Haltung gewann das Instrument das Aussehen einer runden, gebogenen Röhre mit seitlich oder in der Krümmung angebrachten Tonlöchern. In dieser Form erkennen wir es deutlich auf einem Holzschnitt in den Baseler Totentänzen[6] (Abb. 4). Ein Holzschnitt der „Schweizerchronik“ von Johannes Stumpf zeigt eine Musikantengruppe mit drei krummen runden Zinken

---

[1] M. Agricola, Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg 1528, 4. Aufl., 1545, Neudruck von Eitner, Leipzig 1909.

[2] La musique aux Pays-Bas, 1867—1888, Bd. VII, S. 147ff: „Aus einem glatten weißen Horn mit drei Goldbeschlägen“, also reicher ausgeführt. Von einem Büffelhorn „en argent ciselé d'un travail exquis“ in der Sammlung der Herzöge von Modena berichtet Fétis aus eigener Anschauung (Histoire générale de la musique, Paris 1855, Bd. V, S. 193). Es besaß 3 Grifflöcher. Holmes bezeichnet noch 1688 den „cornet“ als „instrument made of horn ... garnished with plates of silver“ (J. Pulver, Dictionary of old English music, London 1923, S. 52).

[3] E. Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, Jena 1908, Abb. 42. Faksimile-Ausgabe des „Freydal“ von Qu. v. Leitner, Nürnberg 1882.

[4] So im Satyrtanz des „Balet comique de la Royne“ von B. de Beaujoyeulx, Paris 1582, wo als Faune verkleidete Spieler auf Grifflochhörnern blasen.

[5] a. a. O. S. 124.

[6] Blockbuch des Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitätsbibliothek. Faksimile-Neudruck von W. L. Schreiber, Der Totentanz, Leipzig 1900. Siehe auch H. F. Maßmann, Atlas zu „Die Basler Todtentänze in getreuen Abbildungen“, Leipzig 1847, Tafel 5, S. 28. und B. A. Wallner, Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz. ZMW VI, 1923, S. 65.

und einer Posaune[1]. Diese Holzzinken gingen den gekanteten Zinken vorauf, sie zählen zu den ältesten erhaltenen Stücken[2].

Von den frühesten Zeiten an hat es neben den krummen Tierhörnern auch gerade konische Röhren gegeben, die nicht auf das Tierhorn oder den Tierzahn zurückgehen, sondern aus Holz oder Bambus hergestellt waren. Diese tubaförmigen Instrumente können als erste Trompeteninstrumente angesprochen werden. Im römischen Heere ist die „tuba quae directa est" eine metallene Röhre mit Knochen- oder Hornmundstück von unterschiedlicher Länge, gewöhnlich 4 Fuß lang, mit wenig ausladendem Schallbecher. Eine Rückbildung dieser römischen Tuba ist nach Sachs' Annahme die metallene, stürzenlose „trumba" des früheren Mittelalters, wie wir sie um die Mitte des 8. Jahrhunderts in irischen Buchmalereien zum jüngsten Gericht und auch sonst in apokalyptischen Darstellungen finden[3]. Aus der mittleren Form dieser Trumben sollen sich durch Anbringung von Tonlöchern die geraden Zinken gebildet haben[4]. Die merkwürdigen Formen der ersten geraden Zinken, die alle einen Tierkopf am Schallende aufweisen, fügen sich indessen dieser Ableitung nur schwer ein. Wahrscheinlich entstammen diese Instrumente dem keltischen Kulturkreis, in dem eine besondere Vorliebe für tierkopfgeschmückte Trompeteninstrumente auffällt[5]. Der Umstand ferner, daß die ersten dieser



Abb. 4. Krummer runder Holzzink.
Aus einem um 1465 entstandenen Totentanz

[1] Zürich 1548. Weitere Beispiele in „Trois chansonniers français du XVe siècle", Paris 1927, Tafel I (Documents artistiques du XVe siècle, hrsg. v. Droz & Thibaut, t. IV) und G. Schünemann, Die Musikinstrumente der 24 Alten, AMF I, S. 56/57. Der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören die drei krummen Zinken in Gaudenzio Ferraris Engelkonzert im Dom von Saronno an. (Eine ausführliche Besprechung dieses 1534—1536 gemalten Werkes bietet K. Geiringer im Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß der deutschen Musikgesellschaft, Wien 1927, S. 378.)

[2] Nr. 1218—1220 der Brüsseler Sammlung (Mahillon, Catalogue descriptif, Bd. II). Sie stammen aus den Beständen Pietro Corrers. Mahillon schreibt hierzu: „Ce sont les spécimens les plus anciens de ce genre d'instruments, les premiers essais de la substitution du bois faconné au tour avec des proportions exactes à la corne des animaux variant naturellement chaque fois, et exigeant conséquemment des tâtonnements dans la construction dont il n'était guère facile d'éviter les irrégularités." [3] Sachs, Handbuch, S. 282. [4] Buhle, a. a. O. S. 27.

[5] Siehe den Zug keltischer Krieger auf dem Silberkessel von Gundestrup (Jütland) im Nationalmuseum Kopenhagen. Abb. bei Kinsky, Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1929, S. 21, Nr. 5. Ich erinnere ferner an die Carnyx und später an das Platerspiel im Kodex Sankt Blasius, 9. Jahrhundert (E. de Coussemaker, Essai sur les instruments de musique au moyen-âge in Didron, Annales archéologiques, 1847ff., t. IV, S. 38).

Zinken in den Rheinlanden auftreten, von wo sie sich weiter nach Süddeutschland ausbreiten, deutet ebenfalls auf diesen Zusammenhang.

Das älteste Beispiel ist eine Psalterdarstellung aus einer Bilderbibel des 11. Jahrhunderts[1]. Die Anzahl der Tonlöcher ist schwer zu erkennen. Buhle nimmt zu den vier sichtbaren eines als durch die spielende Hand verdeckt an und gelangt dabei zu einem Umfang von sechs Tönen, den er zu dem Solmisationshexachord in Beziehung bringt.



Abb. 5. Gerader Zink mit Tierkopfmündung. Aus einer lateinischen Bibel (1148)

Eine anschauliche Darstellung eines geraden Zinken bietet eine Miniatur aus einer lateinischen Bibel, die wahrscheinlich aus dem Jahre 1148 und aus Worms stammt (siehe Abb. 5)[2].

Die Anordnung der Fingerlöcher ist die gleiche wie bei dem vorher genannten Instrument, nur daß die Löcher auf der linken Seite des Tierhalses gezeichnet sind. Das am Querbalken aufgehängte Glockenspiel trägt die Bezeichnung des Hexachords *c—a* mit dem anschließenden *b* molle und ♮ quadratum. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich der Zink dem Tonraum *c—a* einpaßte.

In einer Handschrift der Münchener Staatsbibliothek findet sich ein weiteres Beispiel, das Buhle im Anhang abbildet. Noch im 14. Jahrhundert wird der gerade Zink in einem englischen Manuskript nachgewiesen. Ein auf Stelzen stehender Musikant hält ihn mit beiden Händen vor sich. Das Instrument mündet ebenfalls in einen Tierkopf aus[3].

Wann der gerade Zink die Tierkopfmündung abgelegt hat, ist schwer festzustellen, da das Bildmaterial dieser Zeit zwar eine Menge Instrumentendarstellungen aufweist, die indessen oft nicht eindeutig sind. Zinken, Blockflöte und Schalmei sind in den Bildzeugnissen nicht immer klar auseinanderzuhalten. Die Zinken unterscheiden sich von den Schalmeien meist durch das Fehlen einer Stürze und durch den Ansatz, von den Blockflöten unterscheiden sie sich durch die Kernspalte. Einzelheiten, wie Anzahl und Anordnung der Tonlöcher, Länge und Verlauf der Röhre, lassen sich nur selten erkennen[4].

---

[1] Schönbornsche Bibel Pommersfelden. Lt. Eintrag aus den Rheinlanden stammend (Buhle, a. a. O. S. 27). [2] Bible in Latin, executed in Germany, apparently in 1148, ... belonged to the church of St. Mary in the suburb of Worms. British Museum, Reproductions from illuminated manuscripts, Ser. IV, London 1928, Pl. IX.

[3] British Museum Ms. Royal 14 B. V. Ein Lichtbild verdanke ich Herrn F. W. Galpin, London.

[4] Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen Halbigs in seinem Aufsatz über „Die Geschichte der Klappe", AMW VI, S. 1.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts findet sich das Instrument als gerade konische Röhre ohne Stürze, wie es auch von Virdung dargestellt wird[1]. Dessen Abbildung, deren Genauigkeit angezweifelt werden kann, zeigt einen Zink von stark konischem Verlauf mit großem Durchmesser am Schallende. Die Form war zu dieser Zeit schon weitaus schlanker. Ein sehr anschauliches und treffendes Zeugnis ist der Zinkenist auf dem Wagen der Kantorei im „Triumphzug“ Maximilians[2].

Außer durch bildliche Darstellungen werden Zinkeninstrumente der Frühzeit auch durch literarische Zeugnisse aufgewiesen. Der üblichen Einteilung folgend, unterscheidet Johannes de Muris in seiner „Summa musicae“ die Instrumente in „chordalia, foraminalia und vasalia“ und führt unter den „foraminalia“ auch cornua auf[3]. Da er in dieser Zusammenstellung auch Tuben nennt, so wäre unter *tubae* die mit Tonlöchern versehene Form des sonst mit diesem Namen belegten Naturinstruments zu verstehen, das wäre also ein Zeugnis für den krummen und geraden Zinken. Eine ähnliche Stelle, die auf ein Grifflochhorn deutet, ist in der Vita Caroli des Aimeric de Peyrato enthalten: „Quidam triplices cornu tonabant quaedam foramina inclaudentes“, womit nur Hörner mit Tonlöchern gemeint sein können[4].

Die altfranzösische Literatur ist reich an Instrumentenaufzählungen, in denen auch Grifflochzinken genannt werden. Eine Stelle aus dem Sone de Nausay (13. Jahrhundert) spricht von den *cors c'on sonne as dois*[5]. Jehan de la Mote nennt die Hörner mit Grifflöchern in seiner Versdichtung Parfait du Paon[6]. Diese Namengebung ist eine kurze Erklärung und wird von jedem als Bezeichnung gewählt werden, dem der gebräuchliche Ausdruck *cornet* für Zinkeninstrument nicht bekannt ist. Ich vermute, daß aus diesem Grunde dieses *cor a doiz* noch 1461 in einem Rechnungsbeleg auftaucht[7]. Daß zur Zeit Guillaume de Machauts der Name *Cornet* schon gebraucht wurde, beweist die häufig angeführte Stelle in dem *Remède de fortune*, Vers 3966, wo *le grant cornet d'Alemainge* genannt wird[8]. Die Verbindung *grand cornet* zeigt, daß es sich hier nicht um die Verkleinerungsform handeln kann; es muß also eine bestimmte Art Horn gemeint sein, der Name bezeichnet einen feststehenden Typus[9]. Wenn es sich nicht mehr bei dem Ausdruck *Cornet* um

---

[1] Vgl. auch „Le bréviaire de Philipp le Bon, Paris, Brüssel, Berlin 1929, pl. 97. Laborde, Les Mss. à peintures de la cité de Dieu, Paris 1909, pl. XXXIV „Vue de Rome en 1456“ (Randleiste). [2] Holzschnitt von Hans Burgkmair (um 1515). Reichsdenkmale V (Ludwig Senfl, Sieben Messen), S. XI.

[3] M. Gerbert, Scriptores ecclesiastici, 1784. Neudruck 1905, III, S. 199: „foraminalia sunt quorum diversitas in sonis foraminum diversitate creatur qualia sunt musae, syringae, flauta, tibiae, cornua, fistulae, tubae & similia“. [4] Kastner, a. a. O. S. 177.

[5] F. Brücker, Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur, Gießen 1926, S. 14.

[6] Die Dichtung ist 1340 entstanden. F. Gennrich, Zur Musikinstrumentenkunde der Machaut-Zeit. ZMW IX, 1927, S. 517. [7] Brücker, a. a. O. S. 14.

[8] Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, hrsg. v. F. Ludwig. Leipzig 1926, I, S. 102.

[9] Ein anderes Beispiel, wie sich eine Verkleinerungsform zum Namen eines bestimmten Instruments entwickeln kann, wird von Kastner, S. 218, für die Trompete aufgewiesen. „Trompette“ als „trompe petite“ wurde später „un terme générique applicable à des instruments de toute dimension que la tige en fût droite et d'une seule pièce ou qu'elle fût repliée parallèlement sur ellemême en plusieurs parties“.

ein Größenmerkmal handelt, so kommt nur noch die Unterscheidung mit oder ohne Grifflöcher in Frage. Auch die spätere Bezeichnung *cornet à bouquin* läßt den Rückschluß zu, daß es sich zuvor um ein Instrument mit Tonlöchern gehandelt hat, auf das nun ein Mundstück gesetzt wurde[1].

In der mittelenglischen Literatur wird das Grifflochhorn zunächst wie das Naturinstrument *horn* genannt worden sein; zur Unterscheidung des mit Tonlöchern versehenen Instruments führte sich dann — nach Schad[2] — aus dem Französischen der Name *cornette* ein. Belege aus dem 14. Jahrhundert finden sich im „Morte Arthur“[3] Vers 1757/58: „With trompes þay trine, and trappede stedes with cornettes and clarions, and clergiall notes“, und Vers 4107/09: „Branly the brethemen bragges in trumppes in cornettes comlyly, when knyghttes assembles . . .“ Ebenfalls in das 14. Jahrhundert gehört eine Stelle im „Octavian Imperator“, nach Galpin die früheste Erwähnung eines *cornett* in der englischen Literatur:

„Ther myghte men here menstralsye
Trumpys, taborns and cornettys crye“[4].

Auch in Deutschland wird nach Buhle der Zink Horn genannt, ehe es zu einer genaueren sprachlichen Unterscheidung kam. Erst im späten Mittelhochdeutsch ist das Wort *Zinke* als Benennung eines kleinen Tierhorns als Blasinstrument belegt, und zwar ist „nicht nur an das kleinste, meist ein wenig s-förmig geschwungene Jagdhorn, sondern auch an das bekannte Grifflochhorn“ zu denken[5]. Für das erstere, den „kleinen, fast geraden Zinken“ findet sich das Wort *zint* im „Jüngeren Titurel“ (siehe S. 391); das andere ist genannt in dem „Glossarium latino-germanicum“ bei dem Wort „cornu = Zinck, ille canit in cornu, der blast uff dem zincken“[6]. Das althochdeutsche *zinko* wird nicht in der Bedeutung als Blasinstrument gebraucht[7]. Kluge vermutet in seinem Wörterbuch einen frühurgermanischen Stamm *tendkan* und gelangt durch Vergleich mit „Zinne“ zu dem gemeinsamen urgermanischen Stamm *tind-*, älter *tend-*, das eigentlich Zahn bedeutet[8]. Welcker von Gontershausen führt den Namen *Zink* ebenfalls auf „Zahn“ zurück, ohne die etymologischen Vorgänge zu kennen[9]. Diese Ableitung hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die Bezeichnung als „Zahn“ entspricht nicht nur der Form des Instruments, als Elfenbeinzink ist es ja auch aus dem Elefantenzahn hergestellt. Nach 1500 beginnt der Name *Zink* in dem Maße häufiger zu werden, wie das Instrument an Bedeutung im Instrumentarium der Kapellen gewinnt. Die Familie tritt in ihre Blütezeit ein. Neben den Diskantinstrumenten werden nun Alt-, Tenor- und Baßzinken gebaut, so daß fünf große Gruppen zu unterscheiden sind: der gerade Zink mit Mundstück

---

[1] Der Name *Cornet à bouquin* tritt erst im 16. Jahrhundert auf. Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue francaise, Complément 1893 unter „bouquin“.

[2] G. Schad, Musik und Musikausdrücke in der mittelenglischen Literatur, Diss. Gießen 1911, S. 39 f. [3] Ausgabe von M. M. Banks, London 1900. [4] Galpin, a. a. O. S. 191.

[5] Sachs, Handbuch, S. 281. [6] Diefenbach, Glossarium latino-germanicum, Frankfurt a. M. 1857. Die Glosse stammt aus einem 1515 gedruckten Wörterbuch.

[7] Graff, Althochdeutscher Sprachschatz, 6 Bde, 1835—1843, Bd. 5, S. 681.

[8] Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 11. Aufl., bearb. v. A. Götze, Berlin/Leipzig 1934, S. 712.

[9] Magazin musikalischer Tonwerkzeuge, Frankfurt a. M. 1855.

(*Cornetto diretto*), der gerade Zink ohne Mundstück (*Cornetto muto*), der gewöhnliche Krummzink (*Cornetto curvo*), der Tenorzink (*Corno* vel *Cornetto torto*) und die Baßzinken (mit dem *Serpent*).

Der gerade Zink mit Mundstück

Ein bildliches Zeugnis für den geraden Zink mit Mundstück wurde schon genannt[1]. Ein Holzschnitt von Schäuffelein (1518) zeigt uns die Augsburger Stadtpfeifer beim Aufspielen zum Tanz (siehe Abb. 6).

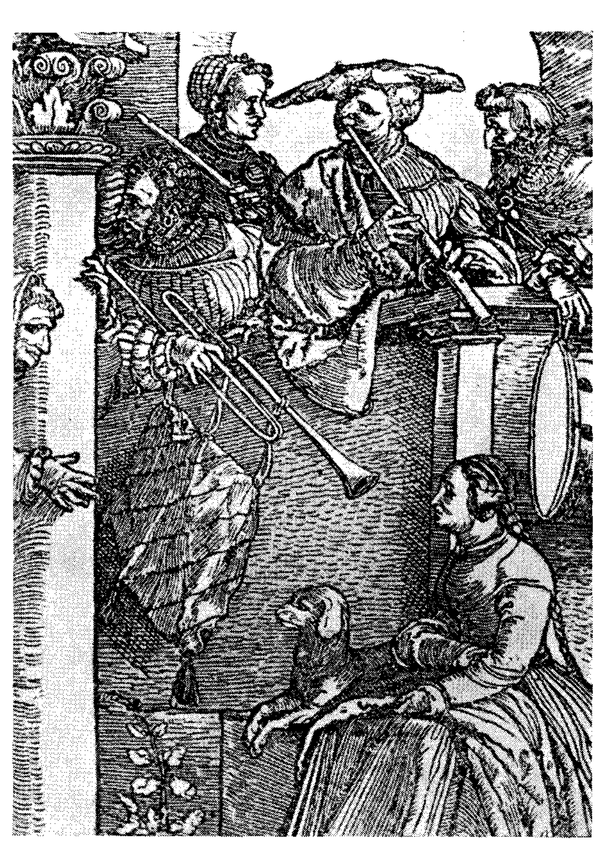


Abb. 6. Gerader Zink mit Mundstück.
Teil eines Holzschnitts (1518) von H. L. Schäuffelein

An dem schlanken konischen Instrument ist oben das Mundstück durch einen kleinen Einschnitt angedeutet, ein Schallstück fehlt wie bei fast allen Zinkenarten[2].

In dieser Form findet sich der Zink noch bei Praetorius, der ihn im „Theatrum Instrumentorum" Tafel VIII, 8 abbildet. Im neunten Kapitel des „Syntagma musicum" erklärt er: „Cornetto diretto ist ein gerader Zink, darauf ein absonderlich Mundstück gestecket werden muß"[3]. Diese kurze Angabe wiederholt sich in fast allen Lexiken und Lehrbüchern der späteren Zeit, bei Joh. Walther, Daniel Speer, Majer, Eisel u. a. Eine Ausnahme bildet Koch, dessen eingehendere Beschreibung auf eigene Anschauung zurückgeht[4]. Er findet das Instrument

„noch hier und da unter den Stadtpfeifern zum Vortrage der Hauptstimmen bey dem sogenannten Abblasen, zuweilen auch noch bey dem Neujahrsblasen in Anwendung. Es hat eine Länge

[1] S. 395. Der Bläser auf dem Holzschnitt „Die Geschicklichkeit in der Musik" aus dem „Weisskunig" (Jahrbuch der kunsthist. Sammlg. d. Allerh. Kaiserhauses, Wien 1883ff., Bd. 6) ist ebenfalls ein Zinkenist. Leichtentritt bezeichnet ihn in seinem Aufsatz SIMG VII als Flötisten. Das ist ein Irrtum, denn das Instrument wird deutlich mit dem charakteristischen schiefen Ansatz des Zinken geblasen, die Flöte hätte vor dem Mund gezeichnet werden müssen. Die Instrumente auf dem Holzschnitt von Burgkmair (Triumphzug Maximilians) sind Krummhörner und Pommern und keine Zinken.

[2] Kupferstichkabinett Berlin. Vgl. auch Diederichs a. a. O., Abb. 537.

[3] Syntagma Musicum, II, Wolfenbüttel 1619.

[4] Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802.

von zwey Schuhen ... und wird vermittelst eines Mundstücks intoniert, welches dem Mundstücke der Trompete gleicht, aber ein sehr kleines Loch hat."

Die meisten Zinken besaßen eine durchschnittliche Länge von 55—59 cm und gaben als tiefsten Ton *a* an, das je nach den besonderen örtlichen Bedingungen der Stimmung des Chor-, Kammer- oder Kornett-Tons verschieden war. Unter den geraden Zinken kamen auch größere Instrumente vor, wie sie in Exemplaren der Berliner und Leipziger Sammlung erhalten sind, die durch aufgenietete Messingschallstücke auffallen[1]. Durch ihre Länge von 72 und 74 cm passen sie sich der Altlage an und bilden Parallelen zu den stillen Zinken des Praetorius[2], die neben dem unteren Loch die Beischrift *g* tragen.

Der Umfang des gewöhnlichen geraden Zinken wird von Praetorius dem des krummen gleich gesetzt:

„Es geben aber alle Zinken ohne Unterschied 15 Ton natürlich, vom *a* bis *a''*: Wiewol etliche noch das *e'''* gar wol, und bisweilen auch das *g'''* oben erreichen, unten aber das *g* und *f* im falsett zuwege bringen können".

Zacconi[3] billigt eine Ausdehnung über das *a''* ausdrücklich nur dem *cornetto negro* zu. Beide Theoretiker setzen für die Überschreitung des natürlichen Umfangs gute Bläser voraus. An Hand der zahlreichen cornetto-Stimmen des 17. Jahrhunderts läßt sich allgemein als Höhengrenze das *c'''* feststellen[4]. Man kommt also dem Tatbestand am nächsten, wenn man den Umfang von *a* bis *c'''* angibt.

In Frankreich ist der gerade Zink im 17. Jahrhundert nicht mehr im Gebrauch, sonst hätte Mersenne sich gewiß ausführlich mit ihm befaßt, zumal da er die von den Spaniern verwendete Form kennt[5]. Kastner hält es für gewiß, daß auch die gerade Form des Zinken mit aufgesetztem Mundstück in Frankreich vorkam, einen Beleg bringt er jedoch nicht bei[6].

Die Unterscheidung in weiße und schwarze Zinken, die wir bei Zacconi und dem von ihm abhängigen Cerone[7] finden, stammt aus der Zeit, als man die hölzernen krummen Zinken zum Schutz gegen Witterungseinflüsse und Stoß meist mit Leder bedeckte. Die geraden Zinken hatten zuweilen wohl auch diese Lederumhüllung, doch handelt es sich hier um ganz vereinzelte Fälle gegenüber der durchgängig üblichen Bedeckung der krummen Zinken. Meist waren sie dann wohl auch wie diese gekantet[8].

---

[1] Sachs, Katalog, S. 199/200. Kinsky, Katalog der Heyer-Sammlung, Nr. 1558.

[2] Theatrum Instrumentorum, Tafel VIII, Abb. 9 und XIII, Abb. 3.

[3] Prattica di musica, Venedig 1596, S. 218.

[4] Sehr hohe Stimmen (bis *e'''*) schreibt Capricornus für die Zinken im „Opus musicum", 1655, das auch durch virtuose Anlage geschickte Bläser erfordert. Eine Beschwerde über „so hohe und schwehre Stückh" bleibt daher nicht aus. (J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe, Stuttgart 1890, S. 52.)

[5] M. Mersenne, Harmonie universelle, 1636/37, Bd. 2, S. 274.

[6] a. a. O. S. 213: „Il n'y a peut-être que le cornetto muto que nous n'ayons pas employé, du moins ne l'ai je vu nulle part mentionné d'une manière spéciale; mais il est certain que nous avons employé le cornetto diretto ou gerade Zinke".

[7] Cerone, Il Melopeo y maestro, Neapel 1613, S. 1064. Auch Praetorius kennt die Bezeichnung schwarzer Zink.

[8] O. zur Nedden, Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte, Kassel 1931, S. 28.

Der gerade Zink ohne Mundstück (stiller Zink)

Waren die *cornetti diretti* und die gewöhnlichen Krummzinken die für den Dienst im Freien bevorzugten Instrumente, so haben die stillen Zinken vornehmlich in Haus und Kirche gewirkt. Sie besaßen kein „absonderliches Mundstück", es war vielmehr in die einfache Holzröhre eingedreht[1]. Diese und der sehr enge Verlauf der Röhre führte zu der „gar sanft, still und lieblichen Resonanz, darumb sie auch stille Zinken genannt werden". Diese Eigenschaft hat sie vor allem brauchbar gemacht, mit zart klingenden Instrumenten zusammenzuwirken, wie uns eine Spielgruppe auf einer „Ascensione di Gesu" von Girolamo del Pacchia (1477—1533) zeigt[2] (siehe Abb. 7).



Abb. 7. Stiller Zink. Teil einer „Auferstehung" von G. del Pacchia (1477—1533)

Zahlreiche Aufführungsberichte erwähnen die Mitwirkung des *Cornetto muto.* Im Intermedienorchester Striggios und Corteccias ist er vertreten[3]. Oratio Vecchi beschreibt eine Serenade, bei der arpicordo, liuto, lirone, cornamuto und Singstimmen zusammenwirken[4]. In der Komposition des 133. Psalms schreibt Schütz den Cornetto muto ausdrücklich vor, die Beziehung zum Text „Siehe, wie fein und lieblich" ist offensichtlich[5]. Zuletzt wird er wohl in einer Komposition Seb. Knüpfers[6] verlangt.

Neben den in *a* stehenden Stücken von 57—59 cm Länge gibt es stille Zinken von größeren Maßen. Die erhaltenen Stücke der Wiener Sammlung gibt Schlosser mit 59 und 65—66,5 cm an. Ähnlich verhalten sich die beiden stillen Zinken der Berliner Sammlung (59,5 und 65 cm) zueinander. Diese Differenz erklärt sich wiederum aus dem Höhenunterschied des Chor- und Kammertons, der einen Ganzton beträgt, schon nach einer Angabe im Ambraser Inventar: „ain Fueteral mit großen zingen muti, darinnen 5 Stückh. mer vier ledige

Inventar Karlsruhe 1584: „ein schwarzer gerader Cornet". Der gerade Zink der Berliner Sammlung zeigt durch Leimspuren, daß er ehemals mit Leder bedeckt war, er ist gekantet.

1 Abb. 11, S. 414.

2 Nachlaß Buhle, Staatsbibliothek Berlin.

3 Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, 1841, S. 31 ff.

4 E. Elsner, Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien, Diss. Berlin 1933, S. 42.

5 Gesamtausgabe, Bd. XIV. Auch im Psalm 127 benutzt Schütz den Zink zu besonderer Wirkung. Über der Stelle „wo der Herr nicht die Stadt behütet, da wacht der Wächter umsonst" ist er „ad imitationem cornu vigilis" eingesetzt (Gesamtausgabe X, S. 31).

6 Instrumentationsangabe in DDT, Bd. 58/59, XXXVI (A. Schering).

zingenmutti, so um ein thon höher sein[1]". Vornehmlich das Stuttgarter Inventar mit seinen 112 Zinken bietet in seinen erklärenden Zusätzen mancherlei Aufschluß über die verschiedenen Größen der stillen Zinken[2]. Es werden „6 Cornutae mutae" aufgeführt, „darunter zwen ein klein wenig niederer stimmen zu dem Chor", andere 6 sind „umb zwei tonos niederer", darauf folgen 4 große gerade Zinken „so umb drei tonos niederer seindt", nach beigeschriebener Notiz „in der Kappel zu dem Alt zu gebrauchen". Von erhaltenen stillen Zinken, die sich der Altlage einpassen, sind die Instrumente 1561 und 1562 der Heyer-Sammlung in Leipzig zu nennen. Sie haben eine Länge von 72 cm und geben als tiefsten Ton *g* an. Aus dem gleichen Grunde sind vermutlich gerade Zinken mit einem aufgenieteten Messingschallstück versehen worden, womit diese merkwürdige Erscheinung ihre Erklärung findet. Sie stimmen überein mit den von Praetorius überlieferten größeren „Cornetti muti" (siehe S. 398). In seltenen Fällen waren die tieferen Zinken mit einer Klappe versehen; ein von Praetorius gezeigtes Exemplar besitzt ein achtes Griffloch, das mit einer Klappe geschlossen werden kann. Die Münchener Sammlung bewahrt unter Nr. 48 ein „cornetto muto mit *cis*-Klappe"[3]. In den Kanzonen Gabrielis und in den großen Kirchenmusiken von Heinrich Schütz sind häufig Cornetto-Stimmen im Altschlüssel notiert, die als untere Grenze das *g*, zuweilen sogar das *e* erreichen, die von den größeren Zinken geblasen werden mußten[4].

Neben den Zinken der Altlage gab es auch kleine stille Zinken, die eine Quarte über dem gewöhnlichen Diskantinstrument standen. Im Inventar Cassel 1613 ist „Ein futter weißer Stillen Zincken, Eine quarta höher" genannt. Zwei erhaltene Stücke besitzt Wien (Nr. 230/31); mit einer Länge von 43 cm bieten sie ein interessantes Seitenstück zu dem kleinen Krummzink, dem cornettino, der gebogenen Form.

Verschiedene Inventarverzeichnisse belegen die ausgedehnte Verwendung und Verbreitung der stillen Zinken. Die Liste Rogier Paties enthält „1 caxa de cornetas de Alemania (cornetas mudas)", das Inventar Philipps II. nennt „quatro cornetas mutas de marphil, dentro con brocales y guarniciones[5]". Im Inventar von Karlsruhe sind „nein gelber corneti muti" aufgezeichnet, in Cassel und Stuttgart sind sie zahlreich vertreten[6].

---

1 Jahrb. d. kunsthist. Samml., Wien 1888, Bd. VII, S. XXXI.

2 Bossert, Die Hofkapelle unter Eberhard III., Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, XXI, 1912, S. 133.

3 Katalog von Bierdimpfl, München 1883. Seiner Länge nach (57 cm) muß er wie die meisten Zinkeninstrumente in *a* stehen. Die Erklärung als *cis*-Klappe ist ungenügend, da das *cis* mit dem Gabelgriff geblasen werden konnte. Es handelt sich bei diesem Instrument von normaler Länge, das vermutlich auf besonderen Wunsch eines Bläsers mit einer Klappe versehen wurde, um einen ganz vereinzelten Fall.

4 Die Instrumente 1561/62 der Heyer-Sammlung (Länge 72½ cm) stammen aus dem Zinkenbestand der kurfürstlichen Kapelle von Hessen-Kassel, mit der Schütz bis 1617 verbunden war (Katalog des Musikhist. Museums von P. de Wit, Leipzig 1903, Vermerk zu 565—568).

5 Van der Straeten, La Musique aux Pays-Bas, Bd. 1—8, Brüssel 1867—1888, Bd. 7, S. 440, Bd. 8, S. 312.

6 O. zur Nedden, a. a. O. S. 28. Zulauf, Beiträge zur Geschichte der Landgräfl.-Hessischen Hofkapelle zu Kassel, Kassel 1902, S. 116/117. Bossert, a. a. O. S. 133.

Die Schwierigkeit des Ansatzes der stillen Zinken mag wohl dazu geführt haben, daß sich hier und da ein Stadtpfeifer bei der Tonerzeugung eines Doppelrohrblattes bedient hat. Diesem Umstand verdankt der Rohrzinken seine Entstehung. Sachs leitet sie aus dem Wunsche der Stadtpfeifer her, „aus irgendeinem Grunde den Hornansatz zu vermeiden". Der Klangcharakter des Rohrzinken ist ein ganz anderer, die Frage des Blattes ist hier entscheidend. Seine leichte Ansprache auch in der hohen Lage bedeutete einen Vorteil vor den Instrumenten mit eingedrehtem Mundstück. Wegen seiner Tonerzeugung wird er richtiger zu der Oboenfamilie gerechnet werden müssen, zu der er als eine besondere Abart mit teilweise konischem Verlauf gehört.

Rohrzinken werden im Inventarverzeichnis der württembergischen Kapelle genannt[1]. Zwei sind in der Berliner Sammlung vorhanden[2].

Der krumme Zink (Cornetto curvo)

Der weitaus häufigste und bekannteste Vertreter der Zinkenfamilie ist der Cornetto curvo, der krumme oder schwarze Zink gewesen. Wir kennen ihn aus den erhaltenen Stücken und aus zahlreichen Abbildungen in der sechs- und in der achtkantigen Form, die nach unserer Ableitung als eine Nachbildung des Elfenbeinzinken aufzufassen ist. In einzelnen Fällen handelt es sich um Zinken in reicher Ausführung: ein Doppelbildnis Morones[3] zeigt einen achtkantigen, mit Verzierungen und Schnitzwerk gearbeitet; in einer französischen Holzschnittfolge erscheint ein sorgfältig hergestelltes Instrument in der Hand eines vornehmen Dilettanten[4]. Das Instrument ist ebenfalls achtkantig, die ungleiche Breite der Kanten ergibt am Schallende einen ovalen Querschnitt, wie es übrigens auch bei den geraden gekanteten Zinken der Berliner und Leipziger Sammlung der Fall ist. Mahillon scheint nur die achtkantige Form zu kennen[5].

Demgegenüber hat der „rechte Chorzink" des Praetorius sechseckigen Bau und hohen Stimmton. In der Regel wurde er im Zusammenspiel der Stadtpfeifer gebraucht. Dabei mußte er sich in der Kirche einer höheren Stimmung anpassen, die wiederum noch übertroffen wurde durch den sogenannten Kornett-Ton. Der Grund für diese hohe Stimmung, die um eine kleine Terz über dem Kammerton lag, ist nach Praetorius im Klanglichen zu suchen: „Dann je höher ein Instrumentum in suo modo & genere, als Zinken Schalmeyen und Diskant Geigen intoniert sein, je frischer sie lauten und resonieren". Einen halben Ton tiefer stand der Chorton, der der Stimmung der Orgeln entsprach. Als ein dritter tritt zu diesen der Kammerton, der „allein vor der Tafel und in Convivijs zur fröligkeit gebraucht" wird, und der für die Instrumentisten „wegen der Blasenden, sowohl auch besaiteten Instrumenten am bequemsten"[6]. Diese drei unterschiedlichen

---

[1] Ebenda. [2] Sachs, Katalog, Spalte 199.

[3] Bildarchiv der Instrumentensammlung Berlin.

[4] Kinsky, a. a. O. S. 96, Abb. 2.

[5] Catalogue descriptif, 2. Ausg. Gand 1893, Bd. 1, S. 293 schreibt er in einer allgemeinen Ausführung: „les deux pièces de bois sont assemblées à la colle puis faconnées extérieurement pour former un tuyau à 8 pans".

[6] Syntagma musicum, II, S. 15 ff.

Töne spielen noch bis in das 18. Jahrhundert hinein eine bedeutende Rolle, wie die Schwierigkeiten der Aufführungspraxis an den Kirchen Leipzigs zeigen[1]. Der Instrumentenbau mußte sich nach dieser Verschiedenheit richten. Instrumente gleicher Gattung weichen daher häufig um einen Ton voneinander ab[2]. Den „rechten Chorzink" dürfen wir als den im Chorton stehenden Vertreter ansprechen, dessen besondere Verwendung in der Kirchenmusik gewiß ist.

Die französische Familie besaß in dem *haute-contre* ein Altinstrument, dessen unterster Ton das *g* war. Mersenne, der über die Zinken sehr ausführlich berichtet, erwähnt ihn im Text seiner Beschreibungen leider nicht. Wir erfahren von ihm aber aus einem beigefügten Notenbeispiel, einer „Phantasie à cinq parties pour les cornets" von Henry le Jeune. Der erste und zweite Diskant trägt den Vermerk: „*A* la mi re tout fermé, *G* re sol tout ouvert", der haute-contre: „*G* re sol tout fermé, *F* ut fa tout ouvert". Kinsky will in diesen Zusätzen eine Angabe über den Umfang sehen, zu welchem Schluß er durch den allerdings geringen Tonbereich der Krummhörner gekommen ist[3]. Das läßt sich aber nicht aufrecht erhalten, vielmehr will Mersenne wohl lediglich einen technischen Hinweis geben: Sind alle Löcher geschlossen, so erklingt bei entsprechendem tiefen Ansatz der Grundton; sind alle Löcher geöffnet — wobei Mersenne nur sechs Grifflöcher annimmt —, spricht die über dem Grundton liegende Septime an. Die französischen Diskantzinken hatten statt des hochständigen Daumenloches — wie aus den Abbildungen Mersennes ersichtlich — alle sieben Tonlöcher auf der Vorderseite. Das siebente Loch, das dem Schallende am nächsten liegt, ist in der Zeichnung zugeklebt dargestellt, so daß tatsächlich nur sechs Tonlöcher verwendbar sind. Bei den tieferen Instrumenten, deren tiefster Ton durch eine Klappe reguliert wird, berücksichtigt Mersenne diese Klappe nicht und spricht ebenfalls von einem Instrument mit sechs Löchern[4]. Öffnet man die Löcher nacheinander, so erhält man die Tonleiter, wobei das sechste den Leitton zur Oktave angibt.

Die „Harmonie universelle" behandelt den Diskantzinken eingehend, „weil er mehr im Gebrauch ist als die anderen Stimmen, da man ihn in den Concerten mit den Singstimmen gebraucht und mit der Orgel um den Diskant zu vertreten"[5]. Dieses vermutlich in der hohen *a*-Stimmung stehende Instrument war das vornehmlich in der Kirche verwendete und entsprach den Forderungen, die man in Deutschland an den „rechten Chorzink" stellte[6].

---

[1] Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1930, Bd. II, S. 154 und 771. Erst zu Quantz' Zeiten fing man an „den hohen Chorton mit dem Kammerton zu verwechseln: wie auch nunmehro einige der berühmtesten neuen Orgeln beweisen". (Quantz, Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, S. 184.)

[2] Siehe S. 399.

[3] Kinsky, Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. ZMW VII, S. 253.

[4] „Taille D la re sol tout fermé" heißt: alle sechs Finger schließen die Tonlöcher, die Klappe bleibt offen. Durch Schließen derselben konnte also das *c* erreicht werden, was mit dem Corno torto des Praetorius übereinstimmt.

[5] S. 186.

[6] Abweichend vom französischen Diskant besaß der „rechte Chorzink" wie alle Mitglieder der deutschen Familie 7 Tonlöcher. Buhle (S. 25) irrt sich, wenn er nur 6 erkennt. Das im Bild nicht sichtbare Daumenloch wird von Praetorius seitlich durch einen Strich und Punkt hervorgehoben.

Der Umfang von 16 Tönen wird in einer von *c'* ausgehenden Tabelle dargestellt. Das soll jedoch nicht heißen, daß das Instrument in *c'* stand, vielmehr soll damit der Tonraum, den der Diskantzink umfaßt, allgemein angegeben werden[1]. Daß es sich um einen Zink in *a* handelt, ergeben die von Mersenne angeführten genauen Maße, mit denen das Buch dem Instrumentenbau dienen wollte. Hiernach besitzt der Diskantzink eine Länge von $1^3/_4$ Fuß, das sind nach dem alten Pariser Zoll[2] 56,85 cm, was dem durchschnittlichen Maß der erhaltenen Instrumente entspricht.

Die Instrumente wurden aus den abgelagerten Hölzern verschiedener Baumarten durch Aushöhlen zweier Stücke nach Art einer Rinne und Aufeinanderleimen beider Teile hergestellt. Durch Ausbohren des Kernes aus einem entsprechenden Holz und nachträgliches Krümmen über Feuer konnte man den Krummzink auch aus einem Stück erhalten[3]. Zum Schutze gegen Temperatur und Stoß wurde das Instrument mit Leder überzogen, wozu man nach Gontershausen Kalb- oder Schafleder verwandte[4]. Als geeignete Hölzer führt Mersenne „cormier, prunier" und „sandal cytrin" an[5]. Fétis nennt auch „poirier"[6]. Sachs stellt als Material der Nr. 3065 der Berliner Sammlung gebräunten Buchs, der Nr. 54 Ebenholz fest. „Ahornin, buxbömin, pflumenbömin, nußbömin" Zinken nennt das Stuttgarter Inventar. Vereinzelt wurde auch Metall genommen[7].

Einige Plätze erlangten im Zinkenbau hervorragende Bedeutung. In Italien wird bereits 1420 ein Meister Andreas als Verfertiger von *Cornetti* erwähnt[8]. Vor allem wird Venedig genannt. Vincenzo Galilei bemerkt in seinem „Dialogo", 1581, S. 146 über die Zinken: „In Venetia si fanno hoggi i meglio che vaddino attorno". Die Werkstattzeichen *Hier S* und *G. S.* weisen hierhin[9]. Nach Venedig ging auch der württembergische Hoforganist Simon Lohet, als er 1580 nach Italien geschickt wurde, um Geigen, Violen, Zinken usw. zu kaufen[10].

Der französische Instrumentenbau besaß in Coutelle, einer Stadt in Poitou, eine Pflegstätte von Ruf, wo auch Holzblasinstrumente „comme cornets à bouquin, Hautbois . . . piffres et flustes, dont le bois, qui est excellent et qui rend l'harmonie et le son plus mélodieux est le buys" hergestellt wurden[11]. Van der Straeten nennt einen Valerius, der zu den Mitgliedern von Saint-Luc gehört. Unter den Instrumenten, die hier angeboten wurden, war auch ein Zink von 1468[12].

---

1 „La tablature ne sert que pour l'estendue de l'instrument & n'oblige nullement à dire toujours ut, quand tous les trous sont bouchez: ce qui est aysé à comprendre, puisque toute sorte de son est indifferent à estre signifié par l'une des six notes."

2 Sachs-Villatte, Handwörterbuch der französischen und deutschen Sprache, 1929/30. Ligne = $1/_{22}$ Pariser Zoll (pouce) oder 2,2558 mm.

3 Nr. 54 der Berliner Sammlung.

4 a. a. O. S. 136.

5 S. 277. Cormier ist ein Spierlingsbaum, sandal cytrin = santal ein Sandelbaum (Sachs-Villatte).

6 Fétis, Histoire génerale, Bd. V, S. 195.

7 Im spanischen Inventar Rogier Patie's wird ein Zink von maurischem Messing (*Corneta de laton morisco*) aufgeführt. Ein *Krum Zinke af Metal* ist im Besitz von C. Claudius (Katalog Kopenhagen 1931, Nr. 569).

8 L. F. Valdrighi, Nomocheliurgografia antica e moderna, Modena 1884, S. 4.

9 Kinsky, Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums, ZMW, IV, S. 166.

10 Bossert, a. a. O. S. 277.

11 Pierre, Les facteurs d'instruments de musique, Paris 1893, S. 414.

12 Van der Straeten, a. a. O., Bd. IV, 229.

Auch England wird als Lieferant von Zinken für Deutschland genannt, wie aus einem Briefe von Herzog Ernst an seinen Bruder Wilhelm V. hervorgeht[1].

In Deutschland war der Nürnberger Blasinstrumentenmacher Jörg Neuschel berühmt; außer Trompeten, Krummhörnern, Querflöten bot er dem Fürsten Albrecht von Preußen in einem Briefe 1542 auch fünf elfenbeinerne Zinken an[2]. Die zahlreichen erhaltenen Stücke mit dem Werkstattzeichen !.! weisen ebenfalls nach Deutschland und legen Zeugnis ab für Güte und Ansehen des deutschen Instrumentenbaues[3].

Ein hoher Diskantzink von der Form des krummen Zinken war der *Cornettino curvo*, nach Praetorius „nicht unlieblich zu hören". Ein sehr altes Exemplar, zugleich das älteste überhaupt, wird jetzt in Boston aufbewahrt, wohin es aus dem Besitz Galpins gekommen ist[9]. Es entstammt dem Jahre 1518 und besitzt einen konischen sechseckigen Körper und ein Mundstück. Ein wertvolles Stück eines kleinen Krummzink „aus gehälftetem schwarzlederbezogenem Holz" findet sich in der Instrumentensammlung Berlin (Nr. 238), es ist „im oberen Drittel rautenweis geschnitten, unten achtkantig mit einer Messingzwinge am Oberrand". Die Länge beträgt $43^1/_2$, der Durchmesser 2 cm (Abb. 9, S. 26).

Stimmung und Umfang des Cornettino werden von Praetorius mit e'—e''' angegeben, er stand somit eine Quinte höher als der gewöhnliche. Im 18. Jahrhundert änderte sich diese Stimmung, es wird dann hauptsächlich die d'—d'''-Lage verwendet. Walther verzeichnet diese Veränderung: „Ein Quartzink, dessen Ambitus von d'—d''', auch wohl bis ins g''', ja zur Not bis ins a''' gehet"[5].

Heinrich Schütz verwendet den Cornettino in seiner Komposition des 8. Psalms als Oberstimme zu vier Posaunen[6]. Der beanspruchte Tonraum f'—c''' läßt nicht erkennen, ob es sich um den Quartzink oder den von Praetorius genannten in e'—e''' handelt; in dieser Zeit werden wir noch an den letzten denken müssen. Im 17. Jahrhundert wurde indessen der erste schon verwendet. David Böddecker schreibt 1657, daß er nur als Cornettist angenommen sei, nun müsse er aber „darzu noch ein Quart Zinckhen" blasen[7]. Eine Bevorzugung des Quartzink läßt sich in den Kantaten Schelles nachweisen, der zumeist zwei Cornettini mit drei Posaunen zu einer Gruppe vereinigt[8]. Der häufig auftretende Grenzton d''' ist ein Beweis für die d'—d'''-Stimmung. In einer Sammlung von Joh. Vierdanck wird der Cornettino oft gebraucht[9].

---

1 Wallner, Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert, Sandberger Festschrift, S. 284.

2 MfM IX, 152.

3 C. Sachs, Das neue Wiener Instrumentenmuseum, AMW III, S. 132. Vgl. auch den Aufsatz von Kinsky (S. 19, Fußnote 9).

4 Galpin, a. a. O., Tafel XXXIX. Drei kleine Diskantzinken von gekrümmter Form sind die Nr. 1563—1565 in Leipzig.

5 Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732.

6 Gesamtausgabe XIII, S. 29.

7 Sittard, a. a. O. S. 52.

8 Verzeichnis der erhaltenen Werke mit Instrumentationsangaben in den DDT, Bd. 58/59, XXXVI (A. Schering).

9 Rostock 1641.

Der Tenorzink (Corno torto)

Der tiefere Vertreter der Zinken, bei Praetorius zugleich der tiefste, war der „*Corno vel Cornetto torto*, sonsten *Cornon* genannt, ... bald wie ein S formiret“. Die gebogene Form ist auf das Bestreben zurückzuführen, die Entfernung des Mundstücks von den Tonlöchern zu verringern und so die Greifstellung zu erleichtern; das hat bei dem weit längeren Serpent zu mehrfachen Krümmungen geführt.

Vorformen dieser Art lassen sich auf einem Bilde Mainardis (um 1460—1513) erkennen. In einer Gruppe musizierender Engel finden wir den tabakpfeifenartig gebogenen Zink (Abb. 8)[1].



Abb. 8. S-förmig gebogener Zink (tabakpfeifenartig) auf einem Bild von S. Mainardi (um 1460–1513)

Der Ring des Mundstücks (Knochen oder Elfenbein) und die S-förmige Schwingung sind deutlich erkennbar. Es ist der Typus eines Zink, wie er in Stücken der Stearn's Collection, des Kopenhagener Instrumentenmuseums und der Brüsseler Sammlung erhalten ist.

Unter Nr. 829 beschreibt Stanley[2] ein erhaltenes Stück, dessen Übereinstimmung mit dem im Bild gezeigten offenbar ist: „Corno torto, or cornetto curvo. Wood, covered with leather. Six finger holes. Early 17th s. Italy. The upper end of tube shaped like a German peasents tobacco pipe, is furnished with a bone ring in which the horn mouthpiece is set. Length 44 cm. Greatest Diameter 6 cm.“ Das Instrument der Kopenhagener Sammlung besitzt eine Länge von 65 cm bei einem Durchmesser von 5 cm. Die Röhre, „wie eine Tabakspfeife geformt“[3], ist von 6 Löchern durchbohrt. Beide Instrumente weisen mit dieser Sechszahl wieder auf einen älteren Typus hin[4]. Als letzter Abkömmling dieser Gruppe erscheint der „Cornet“ Nr. 1221 der Sammlung Brüssel, der bei einer Länge von 68 cm 7 Tonlöcher besitzt (Abb. im Katalog von Mahillon).

Zu den direkten Vorläufern des Corno torto zählt auch die von Viollet-Le-Duc fälschlicherweise *flûte de cuir bouilli* genannte Form. Der Körper des Instruments ist achtkantig und mit schwarzem Leder bedeckt. Es hat eine Länge von 60 cm[5].

---

[1] Nachlaß Buhle. Staatsbibliothek, Berlin. Die S-Form und das Fehlen der Windkapsel schließen die Deutung als Krummhorn aus.

[2] a. a. O.

[3] A. Hammerich, a. a. O.

[4] Im Bilde Mainardis sind Handhaltung und Grifflöcher vollkommen frei angegeben und lassen sich zum Beweise nicht heranziehen.

[5] Dictionnaire raisonné, Bd. II, S. 243.

Die Bezeichnung *flûte* ist natürlich falsch und schon von Chouquet, der das Instrument in der Pariser Sammlung aufführt, berichtigt worden[1]. Der konische Verlauf der Röhre, die Art der Tonerzeugung (mit Trompetenmundstück) weisen es ohne Frage der Zinkenfamilie zu. Ein weiteres Stück dieser Art befindet sich im Museo civico in Verona[2].

Ihnen reihen sich die ausgebildeten Formen des 17. Jahrhunderts an. Seltene Stücke besitzen das Pariser Museum[3] aus der Contarini-Sammlung, das Leipziger, das Berliner und das German. Nationalmuseum in Nürnberg. Mahillon beschreibt ein sehr altes im Museum des Rathauses zu Middelburg aufbewahrtes Instrument, von dem die Brüsseler Sammlung eine Nachbildung besitzt. Es trägt die Inschrift: „Verbum Domini manet in aeternum" mit der Jahreszahl 1560. Das Instrument, das Mahillon ausdrücklich als den Corno des Praetorius bezeichnet[4], ist aus Holz und in der üblichen Weise mit Leder überzogen. Sieben seitliche Löcher, nacheinander geöffnet, geben die Tonleiter *d—d'* „au ton de chapelle", wobei sich die Töne leicht auf die höhere Oktave übertragen lassen. Einen Tenorzink „in S-Form aus Holz, Lederbezug mit eingepreßten Ornamenten" verzeichnet Hammerich[5]. Bei einer Länge von 0,95 m und einem Durchmesser von 0,06 am Schallende gibt er die Tonreihe:

c	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces'*	*c'*	*des'*
0	Kl.	1	2	3	4	5	6	6	0

und durch Oktavieren noch eine Quinte an. Die Grundstimmung in *des* deutet sich wohl richtiger als tiefe *d*-Stimmung mit einer *c*-Klappe. Geschickte Bläser beherrschten ohne Zweifel den Umfang von zwei Oktaven, die letztgenannten Instrumente stimmen in der unteren und oberen Grenze mit dem von Praetorius genannten überein[6]. Denselben Ausgangspunkt in der Tiefe besaß das Tenorinstrument der französischen Familie. Mersenne berichtet nicht ganz eindeutig, daß dieser Tenor dem Diskant sehr ähnlich sei und nur ein Loch mehr habe, das tiefer hinabgehe und mittels einer Klappe geöffnet werde[7]. Die wiederholte Betonung der Ähnlichkeit mit dem Diskant („car elle n'est differente du Dessus qu'en ce qu'elle a cette clef") kann sich nur auf die äußere Form beziehen, da das Instrument ja wegen seiner tieferen Lage länger sein mußte. Das „gänzlich ähnlich dem Diskant" heißt, daß der Tenor der französischen Familie in *d* die gleiche

[1] a. a. O., Nr. 624 „Dessus de cornet. En cuir noir avec tête d'animal, dont la gueule ouverte forme pavillon, semble de la fin du seizième siècle et de fabrique anglaise. Viollet-Le-Duc l'a dessiné . . . mais c'est sans doute par suite d'une erreur typographique qu'il y appelle une flûte".

[2] Katalog der Abteilung Italien aus der Intern. Ausst. f. Musik u. Theaterwesen, Wien 1892. Faksimile im Brüsseler Museum, Nr. 1195 (m. Abb.).

[3] Nr. 632 und 633. Katalog Leipzig, Nr. 1572/73. Berlin, Nr. 3068. Nürnberg, German. Museum M.I. 111. M.I. 115/16 sind kleine S-förmig gebogene Zinken in der Altlage.

[4] Brüssel, Nr. 625.

[5] Kopenhagen, Nr. 319.

[6] „wiewol etliche meinen, dieser (der Corno torto) gebe nicht mehr als 11 natürlicher Ton oder Stimmen und kein falset drüber, so befindet sichs doch anders, denn er gleicher Gestalt als die gemeinen Zinken 15 Ton von sich gibet". Praetorius weist damit die Angabe Zacconis zurück (Prattica di musica, Venetia 1596, S. 218).

[7] S. 273.

Krümmung wie das Diskantinstrument in *a* besaß und nicht wie der Corno torto S-förmig geschwungen war[1].

Bevor die Kritik des Praetorius: „aber weil die Resonanz gar unlieblich und hornhaftig, so halt ich mehr davon, daß man eine Posaun an dessen stalt gebrauche" seiner Verwendung einigen Abtrag getan hat, ist es im 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts mit Vorliebe gebraucht worden. Ein Instrumentenverzeichnis[2] Herzog Albrechts V. von Bayern aus den Jahren 1569—1575 läßt seine Existenz in der bayrischen Kapelle vermuten. Es heißt darin:

> „item am Boden hinden an der Truhen ist ein großer halber Baß von einem khrummen Zinggen gar einer großen resonantz angemacht.
> Deßgleichen seind vnden ob diesem yetzt gemeldten noch zwen Baß von khrummen Zinggen mit clauibus."
> „vier khrumme Zinggen mit ihren Clavibus vnd noch drey, die kheine claues haben, alle von gar großer resonanz".

Die vier krummen Zinken mit Klappen sind nur als Tenorinstrumente zu deuten, wobei es sich allerdings sowohl um den S-förmig gebogenen Corno torto als auch um den nach Art des Diskants gekrümmten Tenor handeln kann. Im Ambraser Inventar von 1596 ist ein Posten „Schwarze züngen 9 Stückh" aufgeführt, darunter „6 Tenor". Von einem Tenorzink in reicherer Ausführung weiß Galpin zu berichten[3].

Als ein Bildzeugnis sei der Stich von Galle und Stradan aus dem Jahre 1589 angeführt, der eine feierliche Messe darstellt. Zwei Instrumentenchöre lassen sich erkennen; in dem einen wirken zwei Posaunen, ein Krummzink und ein Corno torto zusammen[4]. Daß der Corno torto den Baß zum Zinkenchor bildete, ist aus einem „Aufzug" aus dem Jahre 1600 zu ersehen, wo fünf Zinken und ein Cornetto torto mit anderen Instrumenten vereinigt sind[5]. In der Motette „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn" von H. Schütz gibt der Tenorcornett die Grundstimme zum vierstimmigen Zinkenchor; die Stimme wird von *e* bis *h'* geführt. Eine Reihe von im Altschlüssel notierten Partien gleichen Umfangs sind vermutlich ebenfalls vom Tenorcornett geblasen worden[6]. Noch 1732 finden sich auf dem Titelkupfer zu dem Lexikon Walthers ein Krummzink und ein Corno torto neben einem Waldhorn an der Wand aufgehängt, im Vordergrund musiziert eine Kapelle. Interessant ist hierbei das Nebeneinander des erst seit Kuhnau in das Kirchenorchester

---

[1] Brüssel besitzt ein solches Instrument (Nr. 1223). Achteckig, mit nur 6 Löchern gibt es bei einer Länge von 1 m die Töne *des*—*c'* an.

[2] B. A. Wallner, Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert (Sandberger-Festschrift, S. 277).

[3] Galpin, a. a. O. S. 194: „The average price of the Tenor Cornetts was 3 each, though in 1633 a Tenor Cornett was bought for His Majestys use which cost £ 13, probably a very richly mounted instrument".

[4] Van der Straeten, a. a. O., Bd. 6, S. 253.

[5] Zulauf, Beiträge zur Geschichte der Landgräfl.-Hessischen Hofkapelle zu Kassel, Kassel 1902, S. 66.

[6] Psalm 128, Gesamtausgabe III, S. 167 ff. „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen", Gesamtausgabe III, S. 217, ferner Psalm 7, Gesamtausgabe XIII, S. 45.

eintretenden Waldhorns[1] und der im Aussterben befindlichen letzten Vertreter der Zinkenfamilie.

Von gleicher S-förmiger Biegung wie der Corno torto, jedoch mit runden Außenwänden, war ein Baßinstrument der französischen Familie, von dem wir durch Mersenne unterrichtet werden[2]. Mit einer Länge von 4 Fuß (= 130 cm) erreichte es als untersten Ton das tiefe *G*, seine Ausdehnung wird mit einer Oktave oder None angegeben. In dem schon genannten Zinkenstück Henry le Jeunes verzeichnet er den Baß mit „*G* re sol tout fermé, *F* ut fa tout ouvert", hier wiederum als technischer Hinweis gemeint (vgl. S. 402). Die Klappe ist bei dieser Angabe unberücksichtigt geblieben. Mithin mußte der Umfang bis zum *F* herabreichen, wenn die Klappe auch noch geschlossen wurde.

Abweichend von Cerone bezeichnet Pedrell diesen Baß als *corneta tuerta*[3]. Ob er im spanischen Instrumentarium eine Verbreitung gefunden hat, läßt sich nur mutmaßen, jedenfalls beruhen die Erklärungen Pedrells wohl auf dem Studium Mersennes.

In Deutschland läßt er sich in einem badischen Inventarverzeichnis vom Jahre 1584 nachweisen, wo „vier schwartz corneten" genannt werden, „darunder ein großer Baß"[4]. Als tiefes Instrument im Sinne des hier behandelten französischen müssen auch der große halbe Baß und die weiteren „zwen Baß von khrummen Zinggen mit clauibus" in einem bayrischen Inventar angenommen werden[5]. Das Ambraser von 1596 weist ebenfalls „2 päss" auf, die in Form und Umfang wohl dem französischen Baß in *G* entsprochen haben. Der Wunsch ein noch tieferes Instrument zu besitzen, führte zu der Erfindung des Serpents.

Der Baßzink (Serpent)

Der *Serpent* gehört der Art seines Baues und seiner Tonerzeugung nach in die Zinkenfamilie als deren tiefster Vertreter. Seine schlangenartig gewundene Form, nach der er benannt ist, ergab sich aus der Notwendigkeit, auf einem Zink von

---

[1] In der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (DDT Bd. 58/59) werden ausdrücklich 2 *Corni grande* genannt. Piersig (Die Einführung des Horns in die Kunstmusik, Leipzig 1927) deutet diese irrtümlich als Corni torti (S. 96). Letztere sind niemals transponiert geschrieben worden, sondern wurden im Tenorschlüssel notiert, wie überhaupt ihre Stimmlage die des Tenors war, während bei Kuhnau die Corni vorwiegend den Sopran und Alt verstärken, den Tenor aber nur in der höheren Oktave mitblasen. Der Umfang des Corno torto ging vom *d* (*c*)—*d''* im Höchstfalle, während die Corni von *c'*—*c'''* (klingend *f*—*f''*) notiert werden. Der entscheidenste Beweis aber ist die Bewegung der Melodie. Sie benutzt nur Naturtöne *c' e' g' c''* und weiter diatonisch bis *c'''*, wobei der elfte Naturton sowohl als *fis''* als auch als *f''* gebraucht wird. Die Corni bei Kuhnau sind daher reine Naturinstrumente gewesen, wofür nur die Waldhörner in Frage kommen, die somit schon vor Bach Eingang in das Kirchenorchester gefunden haben. Vgl. auch das bildliche Zeugnis im „Leipziger Kirchenstaat" mit „Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch". Leipzig 1710.

[2] Mersenne, a. a. O. S. 277 f.

[3] F. Pedrell, Organografia musical antigua Espanola, Barcelona 1901, S. 114: „Esta corneta tuerta era el bajo de la familia el instrumento llamado en Francia cornon, largo de cuatro pies, ocho agujeros, el ultimo cerrado por medio de una llave oculta en una especie de caja."

[4] O. zur Nedden, a. a. O. S. 28.

[5] Wallner, a. a. O. S. 277.

über 2 m Länge die Tonlöcher greifen zu können[1]. Ein altes Stück ist aus Ambras in das Wiener Museum gekommen. Schlosser[2] beschreibt es als „schlangenartig gewundene Röhre in 4 Windungen, aus 2 ausgestochenen Holzteilen zusammengeleimt und mit schwarzem Leder überzogen, in einen rohen Schlangenkopf mit rot gemaltem geöffneten Rachen mündend. Stimmung in *C*. Umfang vermutlich das gewöhnliche *D—a'*. 6 Grifflöcher. Gesamtlänge des Rohres 1,80 m, Bohrung 4:10 cm". Im Inventar von Ambras wurde dieser Serpent unter der Bezeichnung „Instrument zum Blasen, genannt schlangen, 5 Stückh, als pass, 2 tenor, 2 diskant" geführt. Es stammt vermutlich aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Mit anderen Beispielen aus der Sammlung Correr in Paris liefert das Wiener Exemplar den Beweis, daß die Erfindung des Serpents nicht in das Jahr 1590 gesetzt werden kann, in dem es von dem französischen Kanonikus Guillaume von Auxerre erfunden sein soll[3]. Diese lange Zeit herrschende Annahme ist zuerst von Chouquet als irrig nachgewiesen worden[4], der zu dem reich geschmückten Serpent italien Nr. 634 („ornées d'arabesques dorées") bemerkt: „Edme Guillaume ... n'est probablement que l'introducteur en France du Serpent que les Italiens semblent avoir connu et fabriqué avec une habilité remarquable dès le milieu du seizième siècle"[5].

Diese alten Stücke weisen auf italienischen Ursprung hin, erst von Italien aus sind die Serpente nach Frankreich gelangt. In England erscheint das Instrument 1603 vermutlich unter dem Namen *Lysarden* im Inventar zu Hengrave Hall in Suffolk[6]. Vornehmlich in Frankreich besaß es noch bis in das 19. Jahrhundert hinein Bedeutung[7]. Mersenne ist daher auch der einzige der älteren Schriftsteller, der sich ausführlich mit ihm befaßt. Für ihn gehört es als Baß so notwendig zur Zinkenfamilie, „que l'un sans l'autre est un corps sans l'âme"[8]. Praetorius erwähnt es nicht. Eine Beziehung zwischen dem Cornetto torto und dem Serpent in der von Nef angedeuteten Weise[9] läßt sich aus dem „Syntagma" nicht entnehmen. Ein

---

[1] Gerber, Versuch einer näheren Beleuchtung des Serpents. AMZ, Leipzig, Jg. 6, S. 17. Vgl. auch C. Engel, Katalog des South-Kensington Museums, London 1874: „It was however no new invention ... but merely an improvement upon the old Basszinken the management of which was rendered more convenient by giving a serpentine winding to the tube."

[2] Schlosser, a. a. O. S. 89.

[3] Leboeuf, Mémoires concernant histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre, Paris 1848—1851, Bd. II, S. 189.

[4] Chouquet, a. a. O. S. 156.

[5] Ein anderes Stück „d'une forme inusitée originale et très élégante, semble dater du seizième siècle et provient de la collection du Conte P. Correr". Nr. 636 des Katalogs.

[6] Galpin, a. a. O. S. 195. Eine Erklärung des Namens *Lysard*, neuengl. lizard (aus franz. lézard, lat. lacertus) in der Bedeutung Eidechse gibt W. Altenburg, Das Serpent und seine Umbildung in das chromatische Baßhorn und die Ophikleide. Zeitschr. f. Instrumentenbau, 1911, XXXI.

[7] A. Kircher, Musurgia, S. 505 schrieb schon 1650: „hoc instrumentum valde usitatum in Gallia".

[8] a. a. O. S. 278.

[9] K. Nef, Katalog des historischen Museums Basel, Basel 1906: „Schon Praetorius 1618 sagt vom Serpent, bei ihm Cornetto torto genannt ..." Der Irrtum rührt wohl von einer Fußnote bei Euting (Die Blasinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1899) her: „bei Zacconi heißt der Baßzink (Serpent): Corno torto ..."

Instrument von der Länge des Serpents und der tiefen *D*-Lage mußte notwendig eine von der S-förmigen Biegung des Corno torto abweichende Krümmung annehmen. Die Gestalt aber ist innerhalb der Gattung — wie wir gesehen haben — von grundsätzlicher Bedeutung für die Namengebung.

Die Anzahl der Tonlöcher ist bei den frühen Exemplaren sechs. In einzelnen Fällen kam eine Verschlußklappe hinzu, die den Umfang nach der Tiefe erweiterte. Das schon genannte Instrument Nr. 636 der Sammlung Correr besitzt bereits mehrere Klappen und bezeugt somit, daß Régibo nicht der erste war, der den Serpent damit versah. Mahillon weist sogar ein Serpent mit vier Klappen nach (Katalog Brüssel). Bei dem Bau solcher Instrumente sind nicht immer die Bestrebungen, den Umfang zu erweitern, maßgebend gewesen, der Wunsch nach größerer Reinheit und nach Stimmungsausgleich sprach gewiß auch mit. Andere Versuche, dem Instrument eine fagottähnliche Form zu geben (Régibo 1790) und das Serpent Piffault, das von Viollet-Le-Duc irrtümlich in das 15. Jahrhundert versetzt wird[1], sind als Weiterführungen zum Harmoniebaß anzusehen.

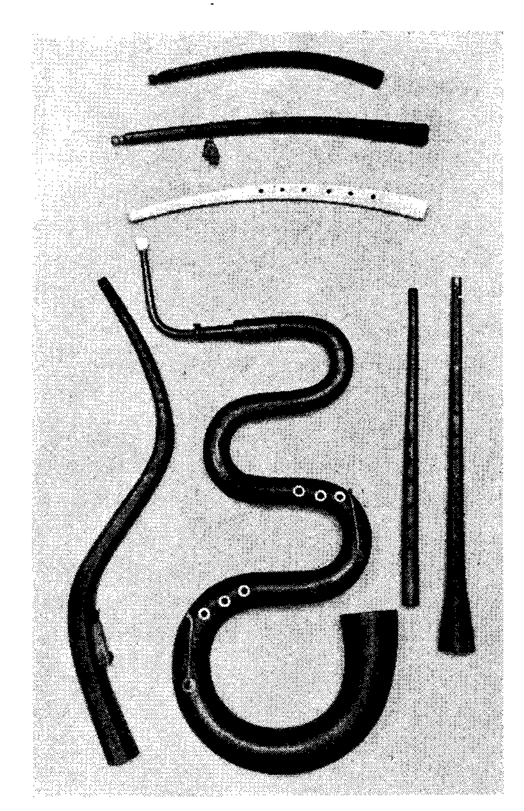


Abb. 9. Zinken aus dem Musikinstrumenten-Museum des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung, Berlin. Oben: Kleiner Krummzink (Nr. 238), Krummer Zink (Nr. 3065), Elfenbeinzink (Nr. 580), links: Tenorzink (Nr. 3068), Serpent (Nr. 3071), Stiller Zink (Nr. 3066), Gerader Zink mit Schallstück (Nr. 3597)

Zur Herstellung des Serpents verwendete man gewöhnlich Nußbaumholz, das wenig mehr als 1 mm dick war. An der ersten Biegung wurde er mit Rindersehnen umwunden, um ein Brechen der Röhre beim Tragen zu verhindern. Wie die Zinken war er mit Leder überzogen[2]. Auch Messing und andere Metalle wurden bereits im 17. Jahrhundert verwendet, doch gewann dieses Material erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidenden Einfluß und ist dann bei den Baßhörnern ausschließlich gebraucht worden.

Der Umfang des Serpents wird gewöhnlich mit *D—a'* angenommen. Nach Mahillon brachte man durch Schließen aller Löcher die Naturtöne mit Ausnahme des siebenten hervor[3]. Die sechs Löcher füllten dann, nacheinander geöffnet, die Entfernung zwischen dem 1. und 2. Naturton aus. Das stimmt überein mit den

[1] Nr. 641 der Pariser Sammlung.

[2] Zuweilen auch mit Stoff. Galpin, a. a. O. S. 196.

[3] Catalogue, Bd. I, S. 296 ff.

Griffen, die Fröhlich in seiner Serpentschule angibt. Wenn alle Löcher geschlossen sind, müssen die Töne *C Cis D Cis d gis a cis' d' fis' a'* ansprechen[1]. Die folgenden *E, F, G* usw. werden durch Nacheinanderöffnen der untersten Löcher angegeben, wobei die Zwischentöne teils durch entsprechenden Druck der Lippe, teils durch das Hilfsmittel der Halbdeckung gewonnen werden. Die Schwierigkeit der Intonation ist ohne Frage bedeutend gewesen, da die Grifflöcher nur geringen Einfluß hatten. Sehr oft mußte mit dem Ansatz das ersetzt werden, was die mehr oder weniger reine Struktur des Instruments vermissen ließ. Hieraus ergab sich die Verschiedenheit der Griffe, die diesen Mängeln abzuhelfen suchte.

Die Ausdehnung konnte sich wohl auch vom *A'* bis zum *d''* erstrecken, nach Lichtenthal[2] sogar vom *C''—c''*. Geschickte Bläser erreichten eine Tiefe bis zum *B'*[3].

Über die Eigenschaften des Serpentklanges sagt Mersenne[4] einerseits: „cet instrument est capable de soustenir vingt voix des plus fortes", andererseits: „on peut tellement addoucir le son qu'il sera propre pour joindre aux voix de la musique douce des chambres dont il imite les mignardises & les diminutions". Ein anonymer Verfasser schreibt im Jahre 1807 in der Allgemeinen musikalischen Zeitung[5], daß die Serpente sehr geschickt seien, einer Musik „kraftvolle Haltung und Würde in der Begleitung zu geben". Ähnlich äußert sich Viollet-Le-Duc[6]: „Les sons obtenus par cet instrument sont pleins et d'une grande puissance". Der Mangel an fertigen Bläsern und die unsichere Tongebung gegenüber den moderneren Harmoniebässen haben aber die Bedeutung des Serpents allmählich herabgemindert. Die vernichtende Kritik Berlioz'[7] hat diesen Vorgang noch beschleunigt, so daß der Serpent in der Kunstmusik die Mitte des 19. Jahrhunderts kaum noch erlebt hat. Richard Wagner verwendet ihn 1842 in seinem „Rienzi", das ist wohl eines der spätesten Daten seines Vorkommens.

Die Spielweise

Die älteren Schriftsteller äußern sich zuweilen über die Spielweise des Zinken. Allgemein gilt, daß er das am schwersten zu blasende Instrument gewesen ist. So berichtet Artusi[8]: „non credo che siano altre tante difficoltà à sonare qualunque altro Instromento sia qual si voglia". Es gehörte ein sehr feines Ohr und eine sorgsam erarbeitete Anblasetechnik dazu, die Töne rein hervorzubringen. „L'on

---

[1] J. Fröhlich, Serpentschule, Bonn o. J. Die unterstrichenen Töne zeigen die Reihe der Naturtöne.

[2] P. Lichtenthal, Dizionario, Mailand 1826.

[3] Die Fähigkeit, über die anerkannte Grenze eines Instruments in die Höhe oder Tiefe zu gelangen, besitzt jeder geübtere Bläser, ohne daß sich hieraus für die Praxis ein Gewinn erzielen läßt, da diese Töne meist nicht mit Sicherheit hervorgebracht werden können. Mit dem jetzt allgemein verwendeten Waldhorn in *B* gelangt der geübte Bläser bis zum *G', F'* der Kontraoktave (wirklicher Klang, nicht notiert) und in die Höhe bis zum *a'', b''* (bis *e'''* notiert R. Strauß das *F*-Horn in der „Sinfonia domestica"), der wirklich verwendbare Klang geht vom *Es—f''*.

[4] S. 281.

[5] Leipzig, Jg. 9, 1807, S. 249.

[6] Dictionnaire, Tomus II, S. 308.

[7] Instrumentationslehre, 1844; bearb. v. R. Strauß, 1905, Bd. II, S. 372.

[8] Artusi, Delle imperfettione della musica, Venetia 1600, S. 5/6.

en ioue à toutes sortes de tons & de demitons, pourveu que l'on ayt l'oreille assez bonne" schreibt Mersenne[1]. Wenn Agricola[2] als eine wesentliche Bildungsmethode für die Erlernung aller Blasinstrumente den Gesang ansieht, so hat das neben den Vorteilen des Vortrags seinen tieferen Grund in der bewußten Erziehung der Ton- und Intervallvorstellung, die auf den Zinken zur reinen Intonation und zum sicheren Anblasen überhaupt unbedingt erforderlich ist. Auch Fröhlich[3] hält es zur Erlernung des Serpents für notwendig, daß man singen kann. Das sei um so notwendiger, „als auch der Ton in der Einbildungskraft des Spielers liegt, so daß der bestimmte Ton auf diesem Instrument, aller Fingersetzung ohngeachtet nicht angegeben werden kann, wenn ihn der Bläser nicht genau gefaßt hat". Der anzublasende Ton muß also schon vorher in der Vorstellung erklingen.

Die Haltung der Hände stand im Belieben des Bläsers. Die linke Hand griff meistens die Löcher bei dem Mundstück, die rechte unten, wie es im 18. Jahrhundert allgemeine Regel wurde; doch konnte auch die rechte oben, die linke unten greifen[4]. Die gleiche Freiheit galt der Art des Ansetzens. Hierbei war es möglich, seitlich rechts und links oder vorn anzusetzen[5]. Als der gebräuchlichste wird der seitliche rechte Ansatz angegeben, der sich auch auf den meisten bildlichen Darstellungen nachweisen läßt.

Grifftabellen für die Flöten, die jedoch auch für den Zink Gültigkeit haben sollen, werden von Virdung, Agricola und Mersenne aufgestellt[6]. In Einzelheiten weichen ab die Anleitung von Speer und nach ihm diejenigen von Majer und Eisel[7]. Wenn auch einzelne Töne auf diesem oder jenem Instrument verschieden hervorgebracht werden konnten, was sich sowohl nach dem Bau als auch nach der Gewohnheit der Bläser richtete, so müssen die Zinkentabellen in ihren Grundzügen doch übereingestimmt haben[8]. Die von Majer aufgeführte zeigt nebenstehendes Bild.

In enger Beziehung zu den greifenden Händen stand die Art und Technik des Tonanstoßens. Die Wichtigkeit des Zusammenwirkens von Zunge und Finger wird von Agricola[9] anschaulich in Verse gebracht:

---

[1] S. 275.

[2] M. Agricola, Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg 1528, 4. Aufl. 1545.

[3] Serpentschule, Bonn o. J.

[4] J. F. B. C. Majer, Neueröffneter theoretisch-praktischer Musiksaal, 2. Aufl., Nürnberg 1741.

[5] D. Speer, Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst, 1697, S. 232. Vor ihm Mersenne, S. 275.

[6] „Item Zincken/Kromhörner/Flöten auch haben mit dem greiffen einerley brauch." Agricola, S. 14. Mersenne verweist bezüglich der Griffe auf das Flageollet (S. 277). Er stimmt nicht mit Virdung überein.

[7] Speer, a. a. O. S. 233. J. F. B. C. Majer, Neueröffneter theoretisch-practischer Musicsaal, Nürnberg 1741, 2. Aufl., S. 50 und J. Ph. Eisel, Musicus autodidactus, Erfurt 1738, S. 96 benutzen ihn.

[8] Euting schreibt in einer Fußnote: „Die Grifftabellen für die Zinken weichen sehr voneinander ab, dürften aber trotzdem ihren Zweck erfüllt haben". Da die unter 4 genannten Tabellen die einzigen speziell für den Zink sind, hat Euting seine Kenntnis gewiß auch aus dem Vergleich mit den Flötengriffen geschöpft.

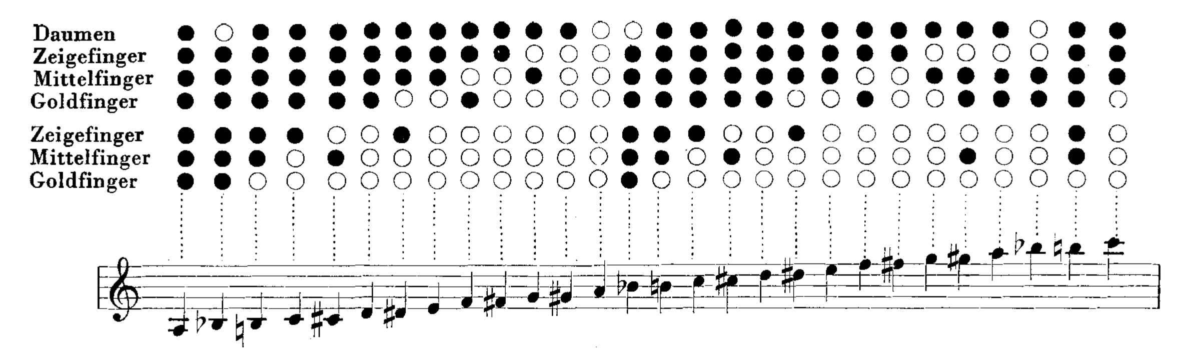
[9] Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg 1545, Bl. 32 und 33v.

„Finger vnd zung sollen gleich sein
So laut die Colorathur rein/
Denn wo die zung wird ehr geregt
Dann die finger vom loch bewegt
Lauts nimmer so wol zusammen
Als wenn sie beid zugleich kommen ...“

Und weiter:

„Wiltu das dein pfeiffen besteh
Lern wol das dirididride.“

In einer „linguae applicatio“ beschäftigt er sich eingehend mit den drei Arten des Zungenstoßes.



In Italien ist Ganassi[1] der Lehrmeister dieser Techniken. Die von ihm empfohlenen Anblasesilben *Teche, tere, lere* erfahren Variationen wie *dacha, charu* usw., deren Wert nur in der Einbildungskraft des Spielers bestand, da die Grundtypen allein schon die verfeinerte Ausführung des Stoßes darstellten. War der Ton beispielsweise angestoßen, so unterlag sein Klang den durch den Bau des Instruments bedingten Gesetzen. Artusi hat im wesentlichen die Ausführungen Ganassis aufgenommen[2]. Bei der ersten Anblaseart schlägt die Zunge gegen den Gaumen, der Bläser kann sich hierbei der Silbe *ler* für einen sanften, lieblichen Ton, *der ler* für einen mittlerer Stärke und *ter ler* für einen harten Anstoß bedienen. Bei der zweiten Anblaseart liegt die Zunge an den Zähnen, die Anblasesilbe heißt *tere.* Diese wird, so schreibt Artusi, sehr gelobt von den Bläsern und ist gut für die kleineren Notenwerte. Bei der dritten Art liegt die Zunge am Gaumen bei den Zähnen, die Anblasesilbe ist *teche.* Sie dient für sehr lebhafte Stellen, ihr Anstoß ist hart, so daß er dem Ohre nicht angenehm klingt. Außerdem werden noch die Silben *te* für Sechzehntelnoten, *de* für langsame Tempi gebraucht, deren Bedeutung aber hinter den drei erstgenannten Arten zurücksteht.

Wir erkennen in diesen Anweisungen eine Fülle von Praktiken, die in der Zeit der Blüte unseres Instruments, wo es als Soloinstrument und Diskantvertreter Diminutionen von großer Kunstfertigkeit ausführen mußte, gewiß von allen guten

---

[1] Opera intitulata Fontegara, Venedig 1533, Kap. 5/7.

[2] Artusi, a. a. O. S. 7. Vgl. hierzu und zum folgenden K. Schlenger, Eignung zum Blasinstrumentenspiel, Dresden 1935, S. 157.

Meistern angewandt wurden. Als wichtige Merkmale erscheinen in Artusis Darstellung die Lage der Zunge beim Stoß, der harte oder weiche Anschlag (*ter* oder *der*) und die Unterbrechung des Luftstroms im Rachen (*Tere* oder *teche*). Dieses Absperren und gleich darauf Wiederfreigeben des Luftweges bewirkt eine winzige Unterbrechung der Lippenschwingungen, die sogleich wieder einsetzen, ohne daß der Anstoß der Zunge erforderlich wäre. Mersenne erkennt das sehr richtig, wenn er bei der Erklärung der Zungenmanieren die zweite als „avec la langue et la lèvre" auszuführende beschreibt. Sie wird bei auf- und absteigenden Diminutionen mit Hilfe der Silben *Tatararara* usw. angewandt. *Ta* ist ein Zungenstoß, *ra* jedesmal ein Lippenstoß. Die dritte Art wird einfach mit der Zunge ausgeführt und dient allen Notenarten, mit Ausnahme der Zweiunddreißigstel, für die man die voraufbeschriebene wählt. Die erste und vierte Art Mersennes haben mit den eigentlichen Anstoßtechniken nichts zu tun. Die erste, ein einfaches Hineinblasen des Windes, „comme il arrive aux tuyaux d'orgues", und das Anbringen mehrerer Töne an einen Lippenstoß sind im Grunde die gleichen Formen gebundener Noten[1].





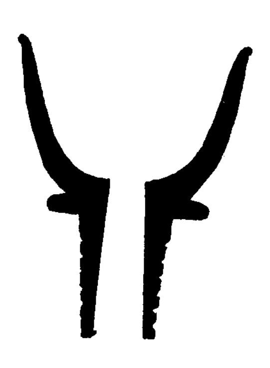


Abb. 10—12 Zinkenmundstücke

Krummer Zinken — Stiller Zinken — Serpent

Zum Ansetzen an die Lippen diente ein Mundstück von sehr enger Bohrung. Die Form des Zinkenmundstücks läßt sich mit keinem unserer modernen vergleichen. Eigentümlich ist ihm der sehr schmale Rand, die besondere Art des Kessels und die enge Durchbohrung, wie die beiden erhaltenen Exemplare der Berliner Sammlung zeigen. Mit wenig veränderten Maßen weisen die Mundstücke der Zinken von Linz, Basel, Wien (Estensische Sammlung) die gleiche Form auf[2]. Bei der schwierigen Frage nach dem Bau des Zinkenmundstücks dürfen wir in diesen Beispielen den Originaltypus erkennen. Die dem Trompeten- und Waldhornmundstück ähnlichen Nachbildungen, die heute in den Sammlungen vielfach den Zinken beigegeben sind, gehören dem 19. Jahrhundert an und haben keine geschichtlichen Vorbilder (Abb. 10—12).

[1] Mersenne, a. a. O. S. 274.

[2] Der Verfasser hatte Gelegenheit, zuverlässig angefertigte Kopien der Originalmundstücke in der Sammlung Rück, Nürnberg, zu sehen und zum Vergleich heranzuziehen.

Die Zinkenisten

Die fortschreitende Gründung von Hofkapellen und Kantoreien führt gegen Ende des 15. Jahrhunderts zur festen Einstellung von Zinkenisten in die fürstlichen Hofhaltungen und städtischen Ratsmusiken. Die bedeutendste dieser Kapellen, die auf zahlreichen Reisen eine große Wirksamkeit entwickelte, war um die Jahrhundertwende die des Kaisers Maximilian in Innsbruck. In den Belegen ist ein Zinkenist zwar nicht genannt[1], doch sehen wir ihn in der Holzschnittfolge des „Triumphzuges“ auf dem Wagen der Kantorei. Aus des Kaisers eigenen Angaben, aufgezeichnet von seinem Hofkaplan Marx Treitzsauerwein, erfahren wir, daß „die canterey, vnnd dabey Zingkenplasser vnnd pusauner in ordnung gestelt sein“ sollen. Weiter heißt es: „Item vnnder den Pusaunen solle der Stewdl maister sein, vnnder den Zynngken der Augustin“[2]. Eine Gedichttafel, die ein Knabe auf dem Wagen mitführt, gibt Auskunft, wie die Instrumentisten „auf des kaisers beschaidt die pusaunen vnnd Zynngken auf das frölichist gestimpt haben:

Posaun und Zinckhen han wir gestelt
zu dem Gesang, wie dann gefelt
der Kaiserlichen Mayestat
dardurch sich offt erlustigt hat
aufs frölichest mit rechtem grundt
wie wir desselben hetten kundt.“

In den Jahren 1507 und 1509 ist ein Posaunist Augustin Schubinger genannt, vermutlich eben der Zinkenist des Sängerwagens, da die Musiker der Hofkapellen häufig mehrere Blasinstrumente betreuen mußten[3]. Der 1509 in den Rechnungen genannte Schubinger, Posaunist und Zinkenbläser ist demnach 1517 noch in der Hofkapelle beschäftigt, in welchem Jahre der Holzschnitt erst vollendet wurde[4].

In den Augsburger Baumeisterbüchern wird ein „Zinckenplaser von Wirttemberg“ schon 1485 genannt[5], 1496 ist ein festbesoldeter Zinkenist in den Akten des württembergischen Hofes erwähnt. Es werden „8 Trompeter, zwei Zinkenbläser und ein Beckenschläger“ als zur Kapelle gehörig genannt[6]. Im Jahre 1559 sind „1 Capellmstr., 3 Organisten, 12 Singerknaben, 1 Harfenist, 2 Fagottisten, ferner Lauten-, Zither-, Geigen-, Violin- und Flötenspieler, Zinkenisten, Posaunenbläser und des Krumhorns kundige“ vermerkt.

---

[1] Fr. Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck. Beilage zu den MfM 1897/98.

[2] Hierzu und zum folgenden: F. Schestag, Kaiser Maximilians I. Triumph. Jahrb. d. kunsth. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1883, Bd. I, S. 154 ff.

[3] A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 109, überliefert einen Brief Trymle des „Trommeters“ vom 3. Okt. 1566, in dem es heißt: „so will ich auch meinen Dinst mit der hilff Gottes versehen mitt Posaunen Zincken vnd allenn andern musikalischen Instrumenten wie es einem Instrumentisten vndt Trometer gebüret.“

[4] F. Schestag, a. a. O. S. 175: „Jobst praesentavit 27. May 1517“.

[5] O. zur Nedden, Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. ZMW 1932/33, S. 26.

[6] J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Bd. I, 1890, S. 3.

Diese starke Entwicklung aus ursprünglich bescheidenen Anfängen läßt sich auch an anderen fürstlichen Kapellen nachweisen. Bis 1503 werden in der Kapelle des Kurfürsten Friedrich des Weisen nur Trompeter, Schweitzer Pfeifer, zwei Lautenschläger und ein Schweizer Pauker genannt[1]. Gelegentlich tritt in einer Rechnung 1501/02 eine Ausgabe „2 fl Hennslin Zinckenblaser" auf, der der Kapelle nicht als ständiges Mitglied angehört hat. Erst ab 1503 wird im Bestand „Symon, ein Zinkenbläser" aufgeführt. In den Aufnahmen der Jahre 1514 und 1528, in denen die Zusammensetzung sich noch wenig geändert hat, ist der Zinkenbläser stets mit angegeben. 1565 „befindet man, das zu der Musica vier Zynckenbleser, zwene paussauner, zwene Geyger, das seint oberall acht Personenn, vnd hiruber sieben fellt-drumeter bisher gehalten vnnd besoldet auch gekleidet worden". Weiterhin werden 1566—1568 und 1569 drei Zinkenbläser, zwei Geiger; 1572 bis zur Auflösung der Kapelle (1573) zwei Zinkenisten und vier Trompeter genannt.

Die Hofmusik von Heidelberg nennt 1510 Dietherich Schwartzinger „Drumpter und zinckenpläser"[2], die Akten der Schweriner Hofkapelle führen von 1512 an Zinkenisten auf, an die Sold ausgezahlt wird[3]. Es erhalten Zahlungen: „der zu Güstrow wohnhafte Zinkenbläserjunge" 1512, „Hironimus, zinkenbläser" 1512 bis 1514, „Lucas Holland, zinkenbläser und Bassuner" 1512, „Georg Schmekell, Trummeter und zinkenbläser" 1515.

Die bayrische Hofkapelle, eine der leistungsfähigsten und bekanntesten ihrer Zeit, nennt „Hans Rauch, Zinkenplaser" seit 1530[4]. Bei der Doppelbestimmung der Musiker darf angenommen werden, daß der Zink auch schon vorher verwendet und von den Trompetern oder Posaunisten mit geblasen wurde, ohne daß sie als Zinkenisten in den Kammerbelegen und Rechnungen erscheinen. In einem Revers 1545 wird Sebastian Hurlacher „puesawner" ausdrücklich zum Spiel auf mehreren Instrumenten verpflichtet: „. . . allso das er vnns mit dem Zynckhen, Busaunen / pfeiffen geigen vnnd alles seiner khunst dienstlich vnd gewerttig"[5].

Um die gleiche Zeit wie in Deutschland beginnen auch in außerdeutschen Ländern die Zinkenisten in den Kapellen der Regenten genannt zu werden.

In England spielte 1503 Bonatus den Zinken in der königlichen Kammermusik[6]. Heinrich der Achte, selbst Besitzer reich ausgeführter Elfenbeinzinken[7], erließ besondere Verfügungen über ihren Gebrauch in den Kirchen.

Über das Zusammenwirken der Kapelle Philipps des Schönen und der königlich spanischen schreibt 1502 der flämische Chronist Antoine de Lalaing anläßlich einer gemeinsam gefeierten Messe in Toledo: „les chantres du Roy chantèrent une partie de la messe, les chantres de Mgr. l'aultre partie, avoecq lesquelz chantres de Mgr jouoit du cornet maistre Augustin; ce qu'il faisoit estoit bon à oyr avoecq

---

1 A. Aber, a. a. O. S. 55, 59 und 106.

2 D. v. Bartha, Zur Geschichte der Hofmusik in Heidelberg. ZMW XII, 1929/30.

3 C. Meyer, Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913, S. 11.

4 A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle, Leipzig 1894, S. 32.

5 Ebenda, S. 31.

6 F. Galpin, a. a. O. S. 191.

7 Eine Inventaraufnahme zu Westminster 1547 führt „two Gitteron pipes of Ivorie tipped with silver and gilte: they are caulled Cornettes" auf. (F. Galpin, a. a. O. S. 296 und 300.)

les chantres"[1]. Im folgenden Jahr wird derselbe Augustin in Bourg festgestellt, wohin er Philipp begleitete. Wir hören wieder von einer Messe „très solennement célébrée", in der „avoecq les chantres jouoit de son cornet maistre Augustin, lequel faisoit bon à ouyr". Vermutlich ist es der gleiche Augustin, der 1507 und 1517 in der Kapelle Maximilians genannt wird. 1504 ist ein „Augustin Sobinger, joueur de lut et de cornet de mondit sr" in einer Rechnung der Stadt Lille genannt[2]. Der Name Sobinger läßt eine Übereinstimmung mit dem Posaunisten Schubinger in der Hofkapelle zu Innsbruck vermuten.

Diese Belege zeigen, daß überall zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Zinkenbläser in den Kapellen erscheint und seinen Platz im Orchester einnimmt. Wir sehen den Grund in den besonderen Aufgaben, die durch die Einrichtung der um 1500 sich entwickelnden Hofkantoreien gegeben waren. Die vordem in fürstlichen Diensten gehaltenen Musiker waren die Trompeter, die bei Aufzügen voranzureiten und an der Tafel die Ankunft hoher Gäste anzukündigen oder im Kriege als Feldtrompeter die Signale zu blasen hatten[3]. Den Marsch der Landsknechte begleiten die Schweizerpfeifen mit den Trommeln, die auch während des Kampfes gespielt wurden. Während diese Instrumente einschließlich der Trompeten einen vorwiegend militärischen Charakter besaßen, ist die Beteiligung der Zinken jedenfalls überall da anzunehmen, wo über das Geschmetter der Fanfaren hinaus eine höhere musikalische Aufgabe, eine Messe im Freien, eine Tischmusik, eine häusliche Kammermusik oder ein Tanzspiel auszuführen war, wozu es eines Instruments mit zusammenhängender Tonfolge in der Sopranlage bedurfte. Somit ist die reiche Verwendung des Zink keineswegs nur als Trompetenersatz wegen des Trompeterprivilegs erfolgt[4]. Der Besitz der chromatischen Skala machte den Zink der Trompete im künstlerischen Zusammenspiel weit überlegen. Er ist ein Instrument mit eigenem musikalischen Aufgabenkreis, der neben dem der Trompete bestand. Als einzige Verwendung der Trompete zu künstlerischen Zwecken nennt Praetorius ihren Gebrauch in den „Lateinischen und Teutschen Cantiones in Polyhymnia"; man könne „ad Placitum die Trommeter vnd HeerPaucken in denen Kirchen . . . gebrauchen", er empfiehlt aber, sie an einen besonderen Ort zu stellen, „damit, wann sie in der Kirchen stehen / der starcke Schall vnd Hall der Trommeten / die gantze Music nicht vberschreye vnd vbertäube / Sondern ein theil neben dem andern / vornemblich vnd eigentlich gehört werden könne"[5]. Die Fälle, in denen die Klarinen gebraucht wurden, sind nicht sehr zahlreich, während die Zinken in der Kirchenmusik unentbehrlich waren.

In der Militärmusik dagegen haben die Cornetti niemals eine Rolle gespielt, weshalb es meist so angeordnet war, daß der Zinkenist bei militärischen Anlässen

---

[1] M. Brenet, Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France. Riemann-Festschrift, S. 281.

[2] Van der Straeten, a. a. O., Bd. VII, S. 149.

[3] Nach Virdungs Zeugnis blasen die Trompeten „an der fürsten höfe, wann man zu tisch plaset oder wann ein fürst in ein stat ein reitet, oder auszeucht, oder in daz felt zeucht".

[4] Sachs, Reallexikon, S. 431: „Die Familie (der Zinken) vermochte als Ersatz für die durch strenge Zunftgesetze den meisten Musikern verbotene Trompete eine hervorragende Bedeutung zu erlangen".

[5] Praetorius, Syntagma Musicum, III, S. 169/70.

den Zink mit der Trompete vertauschte[1]. Wenn auch bei einem Feste (Thoison d'or), das Karl V. 1516 ausrüstete, „trompettes, Tambourins, fiffres et cornets d'Allemaigne à quelques évolutions militaires sur l'eau" mitwirkten[2], so handelt es sich mehr um eine unterhaltsame Begleitmusik zu den Schaustellungen als um eine wirkliche Militärmusik.

Auch Berichte über die Mitwirkung der Kapellen bei Hochzeitsfeierlichkeiten zeigen den Einsatz des Zinkenbläsers. Zur Hochzeit des Herzogs Johann mit Sophie von Mecklenburg am 1. März 1500 zu Torgau wurden „12 Messen gesungen mit Hilfe der orgell, dreyer Posaunen und eines Zinken, desgleichen vier Crumhörner fast lustig zu hören"[3]. Nach dem Bericht über die Vermählungsfeier des Markgrafen Casimir von Brandenburg mit Dorothea, Pfalzgräfin bei Rhein, ist 1518 die Brautmesse „mit großer Solemnität unnd Zierheit unnd sunnderlichen durch key. Mst. Cantores, Organisten, Passawner unnd Zinckenplasser tryumphlich gehalten worden"[4]. Wir finden den Zink aber nicht nur bei den kirchlichen Feiern, eine ebenso wichtige Stellung erhält er bei der Tafelmusik. Einen der anziehendsten und ausführlichsten Berichte dieser Art schrieb Massimo Troiano von der Hochzeit Albrechts V. mit Renate von Lothringen, gefeiert 1568 in München[5]. Das Festmahl wurde mit einer achtstimmigen Schlachtmusik von Annibale Padovano auf Posaunen und Zinken eröffnet. Es folgt eine siebenstimmige Motette von Lasso, gespielt von „cinque cornetti alti, e due tromboni". Beim Auftragen des Bratens bekamen die Gäste einen zwölfstimmigen Satz von Padovano für Violinen, Posaunen, Zink und Regale dolce zu hören; eine starkbesetzte Musik mit Cembalo, Posaune, Flöte, Laute, Cornamusa, Cornetto muto, Gambe, Piffaro schloß sich an. Einige Tage später wird wieder zur Tafel musiziert, und zwar achtstimmig mit einem großen Aufwand an Instrumenten: 8 Gamben, 8 Violen, Fagott, Cornamusa, Cornetto muto, Cornetto alto, Cornetto grosso storto[6], Pfeife, Dolcian und Posaune. Interessante musikalische Einzelheiten von einer fürstlichen Hochzeit werden uns von dem württembergischen Philologen und Hofdichter Nikodemus Frischlin überliefert[7]. Beim Eintreffen des Hochzeitszuges vor dem Schloß ging es mit Trompeten und Heerpauken „gewoltig" an, während auf den Gängen eine Musik „mit gar künstlicher Harmoney vnd wol lautender Symphoney" von Posaunen und Zinken anhebt. Große Violen, Bomharte, Zinken, Ragöten, Posaunen spielten während der Tafel mit vieler Geschicklichkeit. Die Vorliebe für den Wechsel von Streicher- und Bläserklang ist sehr anschaulich in folgenden Versen geschildert:

---

[1] Daher die doppelte Verpflichtung als Zinkenist und Trompeter in den bereits genannten Fällen. [2] Van der Straeten, a. a. O., Bd. VII, S. 283/84.

[3] F. Jahn, Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert. AMW VII, S. 44. [4] A. Aber, S. 83.

[5] M. Troiano, Dialoghi, Venetia 1569, S. 60v, 61v, 64v, 66v. Preuß. Staatsbibl. Berlin, Sf.1237. Das Berliner Exemplar kennt Eitner nicht.

[6] Ein großes Krummhorn. Ebenda, S. 111v.

[7] Nicod. Frischlins 7 Bücher v. d. Fürstl. Würtemb. Hochzeit Anno 1575 im Novbr. Deutsch durch C. Chph. Beyer, Tübingen 1578, S. 259. Diese zeitgenössische Übertragung gibt den Bericht ausführlicher als das lateinische Original (Tübingen 1577, S. 89).

„Auch hab ich jrer vier gesehen
das muß mit Warheit ich verjehen,
Die auff Pfeiffen vnd Geigen warn
So künstlich, artlich, wol erfahrn,
daß sie auff den Violen zogen,
So lieblich süß mit jren Bogen
Ein Stucke quatuor vocum:
Bald wider wechselten frey vmb
Flöten, Zincken vnd die Zwerchpfeiffen,
die sie so geschwinde konten greiffen:
Dasselb Stuck bliesen artlich her,
Als wanns ein rechte Orgel wer:
Darnach mit den Pusaunen bald
Mit Schalmeien gleicher gestalt,
Gedembt herbliesen dazumal
Abwechselten, hetten die Wahl,
Wolff Gansen ich hie nennen muß,
weil er ist so ein Musikus,
Mit seim Bruder, zu dieser frist,
Fast der berhümbst Instrumentist,
Auff Pfeiffen, Zincken so gerad,
Den weitesten beruff jetz hat,
Vnd sunst auff manchem Instrument
Wie der weist, der Wolff Gansen kent".

Das gleiche Stück wird in verschiedener Besetzung gespielt. Wolf Gans ist vermutlich der Sohn des Augsburger Stadtpfeifers gleichen Namens, der seine beiden Söhne in Italien hatte lernen lassen. Beide Brüder sind 1575 am württembergischen Hof beschäftigt[1].

Keineswegs selten finden sich unter den Zinkenbläsern auch bekannte Komponisten und Kapellmeister, wie die beiden Dresdener Orologio und Antonio Scandello beweisen. Letzterer trat als Zinkenist in die kursächsische Kapelle und erwarb sich einen bedeutenden Ruf. Er war auch als Lehrer sehr gesucht. In einem Briefe aus dem Jahre 1560 wendet sich der Erzbischof von Magdeburg Sigismund an den Kurfürsten August, er solle dem „guten Zinkenblaser und Componisten, des Nahme Anthonius Scandelli" befehlen, daß er den Sohn Hans seines Hoftrompeters „auf allen Instrumenten, sonderlich aber auf dem Zinken" ausbilde[2]. Während Geiger mit bedeutenden Namen erst im 17. Jahrhundert auftreten, finden die Zinkenisten bereits im 16. viel Beachtung.

Neben den Kapellmitgliedern der fürstlichen Hofhaltungen müssen auch die Ratsinstrumentisten genannt werden, deren handwerkliche Spielfertigkeit und Kompositionskunst nicht gering anzuschlagen ist. Weniger genau als die Akten der Hofkapellen, geben die Ratsbelege nur allgemeine Auskunft über diese Instrumentisten, so daß nur wenige namhaft gemacht werden können. 1574 wird

[1] Bossert, a. a. O. Vierteljahrsheft IX, 1900, S. 264/65. [2] MfM IX, S. 252.

durch Ratsbeschluß van der Hooven in Nürnberg angestellt „dieweil (er) . . . aufm Zincken plasen vnd andern Instrumenten so gelobt vnd fürtrefflich“[1]. In Berlin ist 1533 „Bartol Eder Zinckenbleser“[2]. Bekannt sind durch ihre Kompositionen für den Gebrauch der Stadtpfeifereien die Leipziger Ratsinstrumentisten Johannes Pezel und Gottfried Reiche, der Lübecker Nikolaus Bleyer und der Hamburger Ratsgeiger Dietrich Becker.

Die Dienstverpflichtungen der Stadtpfeifer deckten sich zum Teil mit denen der fürstlichen Musiker. Bei den Festen des Rates bliesen sie in feierlichen Aufzügen mit Posaunen, Schalmeien und Zinken. Dazu kamen indessen noch recht drückende Dienstleistungen: der Wachtdienst mit Stundenabschlagen und das tägliche Abblasen mit Zinken und Posaunen. Anfänge dieses Brauches, der besonders durch den evangelischen Choral gefördert wurde, finden sich bereits in der Pfeiferordnung von 1513 in Halle, nach der die Stadtmusikanten „alle Sonnabende . . . ein hoferecht machen sollen“[3]. In den Stadtrechnungen von Audenarde ist 1551 der Gebrauch des Zink bei der Turmmusik ausdrücklich belegt[4]. Ebenso heißt es im Trierer Statutenbuch von 1593—1594, daß die Wächter auf dem St. Gangolfsturm morgens, mittags und abends „in ihre pfeifen, krumhörner, zincken oder schalmeien blaßen“ sollen[5]. Die Verpflichtung des täglichen Abblasens ist in Bautzen seit 1584, in Leipzig seit 1599 verbürgt[6]. Als Instrument beim Abblasen hat sich der Zink bis in das 19. Jahrhundert hinein erhalten. Noch 1840 hörte Kastner in Stuttgart eine Musik vom Turm mit einem Zink und drei Posaunen[7].

Waren die Stadtpfeifer nicht vom Rate beschäftigt, so konnten sie ihren anderen Geschäften nachgehen, um die sie eifrigst besorgt waren. Die Haupteinnahme bildete das Aufspielen zu den Hochzeiten und Tänzen, auch das abendliche Ständchenblasen kam hinzu. Die Hochzeitsordnungen bestimmen ausdrücklich Zahl und Art der Spieler. Die Unterscheidung in Blasmusik und Streichmusik wird durch die Bezeichnung „großes Spiel“ und „kleines“, gelegentlich auch „stilles Spiel“ hervorgehoben. Die „Hallische Stadt-Willkür“ 1482 erlaubt zweimal zwei Pfeiffer und Posaune als Bläser und drei Saitenspieler, zusammen neun Ausführende[8]. Eine bayrische Ordnung von 1616 spricht von „zwaierley Spil (als Pfeifer & Geiger)“ und soll dem geringeren Stande nur ein Spiel gestattet werden[9]. Zu den Bläsern müssen Zinken, Posaunen, Schnabelflöte, Bomhard, manchmal auch Sackpfeife gerechnet werden. Noch 1721 heißt es in der Hochfürstlich Württembergischen neuen Zinkenistenordnung, daß die Musiker „nit einem jeden und sonderlich bei schlechten gemeinen Hochzeitten zu dem Kürchgang Zinckhen und Posaunen, sondern allein Geigen und ander saitenspihl gebrauchen“ sollen[10].

---

[1] Sandberger, DTB, Bd. 5, XXVIII.

[2] Sachs, Musikgeschichte der Stadt Berlin, Berlin 1908, S. 305.

[3] W. Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle, Halle/Berlin 1935, S. 156. „Hoferecht“ bedeutet nach Grimm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1877, S. 1664 „Ständchen“.

[4] Van der Straeten, a. a. O., IV, S. 149.

[5] H. J. Moser, Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln. AMW I, S. 13.

[6] H. Biehle, Die Musikgeschichte der Stadt Bautzen, Leipzig 1924, S. 111. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, Leipzig 1909, 1, S. 76.

[7] Kastner, a. a. O. S. 214.

[8] Serauky, a. a. O. S. 5.

[9] H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, Rostock 1910, S. 42.

[10] MfM, Jg. 1886, Nr. 3, S. 37.

Die anschauliche Schilderung einer bürgerlichen Hochzeitstafel, die in kleinerem Maßstab an fürstliche Feiern erinnert, gibt uns Wolfgang Caspar Printz in dem Roman „Der großmütige Musicant Pancalus oder Musicus magnanimus"[1]. Der Stadtpfeifermeister selbst feiert Hochzeit; zur Tischmusik warten Zinken, Posaunen, Trompeten und Pauken auf:

> „Nach verrichtetem Gebet fiengen die Musicanten an zu musizieren / so wol vocaliter als instrumentaliter. Erstlich machten sie unterschiedliche Psalmen und andere herrliche Concerten, deren Texte sich auff Hochzeiten schicketen. Hernach wurden etliche verliebte Arien abgesungen / und wohlgesetzte Ritornelli dazu gespielet. Endlich aber wurden die Trommeten und Paucken hervor gesuchet / und zu denen angefangenen Gesundheiten ein so lustiges Trarara gemacht / daß denen lustigen Brüdern das Hertz im Leibe lachte".

Auffällig ist der Gebrauch von Trompeten und Pauken, die bei einer Hochzeitsmusik im „Battalus" von demselben Verfasser ebenfalls genannt werden[2]. Diese Stadtpfeifertrilogie mit dem Roman „Cotala oder Musicus vexatus" an der Spitze gewährt einen guten Einblick in die Verhältnisse dieser Institutionen, deren einzelne Glieder vom Lehrling bis zum Gesellen und Meister in ihrer harten Berufsarbeit gezeigt werden.

Nach beendeter Lehrzeit erhält der Kunstpfeifergeselle ein Instrument[3] und begibt sich auf die Wanderschaft. Bei guten musikalischen Anlagen und weiterem Fleiße konnte es ihm wohl gelingen, Mitglied einer fürstlichen oder städtischen Kapelle zu werden, wozu meist ein Probespiel erforderlich war, bei dem der Bewerber seine Kunst in einem besonders gesetzten Stück erweisen mußte. Am 20. Juli 1562 wird die Hofkantorei von Württemberg zu einem Konzerte zusammenberufen, bei dem mit zwei fremden Sängern ein Probespiel veranstaltet wird[4]. 1563 wird der Zinkenbläser Anton Altheimer vierzehn Tage lang ausprobiert. 1570 wird der Posaunen- und Zinkenbläser Matth. Mayer wegen Untauglichkeit abgewiesen. Ein interessantes Probestück zur Anstellung eines Stadtpfeifergesellen Winckler in Zeitz teilt Arno Werner mit[5]. Die Anlage des Stückes zeigt, daß der Bewerber auf allen Instrumenten sich erweisen mußte, die in den Kapellen gebraucht wurden. Eine Sonate für Violine, Cornettino, Trombone, Organo o Violone eröffnet die aus mehreren Teilen bestehende Komposition. Eine Aria gibt in den Ritornelli Gelegenheit zu Instrumentalsoli. Das erste wird auf dem Cornettino ausgeführt. Auf einen guten Zinkenisten wurde im Kirchendienst am meisten Wert gelegt.

Die häufige Verwendung des Zink in der Kirchenmusik, zu der in den Städten

[1] Freiburg 1714, S. 14/15. Der Gebrauch geschah gewiß heimlich, wie bei der Hochzeit des Jonas Möstel 1618 in Leipzig, der sich dafür beim Kurfürsten verantworten mußte (Wustmann, a. a. O. S. 80). [2] Freiburg 1691, S. 63.

[3] Cotala erhält von seinem Meister einen Zink. Musicus vexatus, Freiburg 1690, S. 113.

[4] Bossert, a. a. O. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Heft VII, 1898, S. 143.

[5] „Martin Wincklers Stadtpfeifer Gesellens Anno 1701 Domin. I post Trinitatis in der St. Michaelis Kirche abgelegtes Proben Stücke." (Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz. Bückeburg, Leipzig 1922, S. 44/45.)

die Stadtpfeifer von Fall zu Fall verpflichtet wurden[1], hat in einzelnen Fällen dazu geführt, ständig Instrumentalisten in kirchlichen Körperschaften zu halten. Besonders in den mit reicheren Mitteln ausgestatteten Kathedralen sind oft Cornettisten als Kapellmitglieder angestellt[2]. In einer Liste der „officers" der Kathedralkirche von Canterbury werden 1532 „two Cornetters and two Sackbutters" genannt[3]. Die Kathedralen von Embrun, von Troyes, die Kirche St. Pierre von Le Mans führen in den Jahren 1622/23 und 1650 je einen Zinkenbläser auf, der ein Gehalt von 5 Sous für den Tag erhält[4]. Nach einer Eintragung in den Archiven der Sainte Chapelle von Paris im Jahre 1607 machen die Chorherrn ein Geschenk von 2 Talern „à un prouvinssal joueur de cornet, pour quelque assistance qu'il a faicte au service de l'église"; fünf Monate später übergeben sie einem ihrer Geistlichen 6 Pfund 8 Sous „pour luy ayder à avoir ung cornet à boucquin". Von dieser Zeit an ist ein Cornettist in ihrem Chor ständig vertreten.

Die Zinken-Musik

Trotz der Freiheit im Gebrauch der Instrumentenfamilien, die sich in der Vorschrift „zu singen und auff allerley Instrument dienstlich" oder „ad ogni istromenti" ausdrückte, erringt der Zink im Gebrauch der Kantoreien sehr bald den Vorzug. Sein Ton, hell und weittragend, war hervorragend geeignet, den Gesang einer Stimmgruppe zu führen und zu überstrahlen. Mersenne schildert diese Eigenschaft sehr anschaulich[5]:

„Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paroist dans l'ombre ou dans les tenèbres lorsqu'on l'entend parmy les voix dans les Eglises Cathedrales ou dans les Chapelles".

In den Messen und Motetten tritt der Zink schon früh als diskantstützendes Instrument auf. Zahlreiche Berichte und Abbildungen legen davon Zeugnis ab[6]. Mit dem Ausbau der Instrumentalkapellen wächst auch die Beteiligung größerer Instrumentenchöre bei den kirchlichen Festlichkeiten. 1541 verlangt eine Kopenhagener Handschrift für ein achtstimmiges „Laudate Dominum", vier Zinken und vier Posaunen[7]. Die Diskantstimme, Sexta Vox, der Tenor und Baß tragen als Schlüsselzeichen den Altschlüssel; der Altus der Vagans und die Septima Vox sind mit dem Baritonschlüssel bezeichnet. Beide Gruppen führen unter sich einen Kanon durch. Der höhere Chor ist offenbar der Zinkenchor, der sich in den Grenzen von *g* (einmal in der Schlußnote der sexta vox *e*) bis *a'* bewegt. Die Stimmen konnten von den tieferen in *g* stehenden Zinken geblasen werden. Wichtige Aufschlüsse über Besetzungsfragen geben die von Seiffert veröffentlichten Stiche von Sadler[8]. Der Krummzink wird dort zur Verstärkung des Superius herangezogen.

---

[1] Viele Stadtpfeifer hatten in ihrer Bestallung die Verpflichtung, bei der Kirchenmusik mitzuhelfen.

[2] So in San Marco. In der Nonnenkapelle von San Vito werden die Cornetti und Posaunen an erster Stelle genannt. (Bottrigari, Il desiderio, Venedig 1594. Neudruck von K. Meyer, Berlin 1924, S. 49.)

[3] Galpin, a. a. O. S. 191/92.

[4] M. Brenet, a. a. O. Riemann-Festschrift, S. 284.

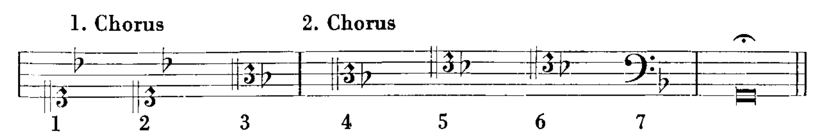
[5] Mersenne, S. 274.

[6] Siehe S. 407 und 415/16.

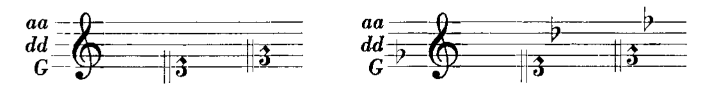
[7] Handschrift 1872. 4°, Kopenhagen.

[8] M. Seiffert, Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts. AMW, I, S. 54 ff.

Der Kupferstich 7 zeigt das Orchester zur Lasso-Motette „Laudent Deum cithara“: Harfe, Laute, Zink, Geige, Gambe, Posaune, Orgel, Gesang. Praetorius erklärt ausführlich die instrumentale Begleitung einer solchen Motette. Das siebenstimmige „Laudate pueri Dominum“ wird in zwei Chöre eingeteilt[1] mit den Schlüsseln:



Es lassen sich dann die beiden Diskante mit zwei Querflöten, zwei Geigen oder zwei Cornetten, der Alt humana voce darstellen. Der andere Chor wird mit vokaler Altstimme und drei Posaunen besetzt. Wichtig für den Einsatz des Zinken- und Diskantgeigenchors sind die „Claves signatae“. Zwei Beispiele führt Praetorius an:



Sie können auch durcheinander gefunden werden, doch empfiehlt er „in den gar hohen Choren“ die Violine statt der Cornetten zu gebrauchen, „es sey dann, das ein guter Cornetist, der seinen Cornet wol zu moderiren, und zu zwingen wisse, vorhanden, vnd also den höchsten Cantum vor sich behalte“. Auch zu einer Mischung beider Instrumente rät er und fügt eine Reihe weiterer Besetzungsmöglichkeiten an[2]:

> „man braucht aber nit allzeit eitel Cornetten oder eitel Violin, sondern vermengts bissweilen vntereinander, also, das man ein Violin vnd zween Cornet, zwo Violin vnd 1 Cornet, 1 violin, 1 Cornet vnd 1 Quer- oder Blockfloit gebrauchet, oder auch wol bey die eine Stimme einen Diskantisten humana voce zu singen beiordnet do denn der Basset nicht voce, sondern mit einer Posaun oder dergleichen Instrument nach dem sich schicken will, Musiciret werden kann“.

In einem solchen Fall tritt im Baß ein Alt-, Tenor- oder Baritoninstrument (Posaune oder Fagott) hinzu. Wenn aber außer dem Baß- der Altschlüssel mit unter den oben verzeichneten Schlüsseln vorhanden ist, ist es besser, bei den Cornetten eine Altposaune, bei den Violinen eine „Viol dabratio“ oder wie es sonst genannt wird „eine Tenorgeige“ zu gebrauchen. Die Anordnung der Schlüssel war somit maßgebend für die Instrumentierung, die Auswahl der Instrumente konnte verschieden getroffen werden. Für die höheren Schlüssel (Violin-, Sopran-, Mezzosopran) bevorzugte man die Zinken und Violinen. Dieser Praxis entsprechen die zahlreichen Avertimenti und Vorreden, die die Komponisten ihren Werken voraufschicken.

In den Werken der beiden Gabrieli, erhalten in den Drucken von Gardan, Venedig 1587, treten erstmalig eindeutige Instrumentationsvermerke auf. Mit ihnen beginnt eine neue Auffassung des Orchesterklanges, die bewußt Klanggruppen,

---

[1] Praetorius, Syntagma Musicum, III, S. 153. Neudruck von E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 122.

[2] Ebenda, S. 123 ff. Vgl. auch M. Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. AMW I, S. 214.

auch vereinzelt Klangfarben, hervortreten läßt. An die Stelle des bloßen Stützens und Begleitens treten instrumentale Vor- und Zwischenspiele. Es kommen Gruppen von zwei bis drei Cornetti, vier Tromboni, zwei Violinen vor[1]. In der Sinfonia wirken Posaunen und Zinken in einem selbständigen Instrumentalsatz zusammen. In einem „Surrexit Christus“ von G. Gabrieli wird die Sinfonia von zwei Zinken (Sopranschlüssel) und vier Posaunen (Alt-, zwei Tenor-, Baßschlüssel) gespielt[2]. Ein anderer Satz ist für drei Zinken (Violin- und Sopranschlüssel), eine Viola und zwei Tromboni (Baßschlüssel) geschrieben. Die Zinken- und Posaunengruppe nimmt einen festen Platz im Barockorchester ein, wie etwa die Oboen-, Fagott- und Hörnergruppe in der klassischen Symphonie. Wie jene im selbständigen Bläsersatz mit eigener Literatur besteht, so erhalten auch diese in den Divertimenti, Serenaden und Cassationen eigene Kompositionsformen.

Schütz[3], der als Gabrieli-Schüler die Orchesterpraxis der venetianischen Meister an Ort und Stelle kennengelernt hatte, gibt vielfach genaue Instrumentationsvorschriften, die eine beliebige Wahl ausschließen. Schütz gibt zu den Psalmen Davids von 1619 die Anweisung: „die Capellen, so mit hohen Stimmen gesetzet, seynd meistenteils auff Zincken und andere Instrument gerichtet“. Auch etliche der Psalmen, die nur für Gesang gedacht sind, können so angeordnet werden, daß „der höhere Chor mit Zincken / Geigen / der nidrige mit Posaunen oder anderen Instrumenten gemacht / undt auff jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt“.

In den Schützschen Instrumentalchören finden wir nur einen einzigen ungemischten Zinkenchor in der Motette „Ist nicht Ephraim mein theurer Sohn“. Er besteht aus vier Stimmen, die unterste wird von einem Tenorzink geblasen. Ein fünfstimmiger Chor in der Kanzone „Nun lob' mein Seel' den Herrn“ besteht aus vier Cornetten (Violin-, Sopran-, Mezzosopran- und Altschlüssel), den Baß übernimmt eine Posaune. Ein anderer Chor mit vier Cornetten (zwei Violin-, Mezzosopran- und Altschlüssel) im Psalm 128 erhält als Baß eine Vokalstimme. Eine Reihe weiterer Beispiele zeigt ebenfalls vokale Bässe zu drei Zinken. Im Psalm 150 bildet eine Posaune o Fagotto den Baß zu drei Cornetten.

Die Mannigfaltigkeit der Verwendung des Zink mit anderen Instrumenten und Singstimmen mögen folgende Beispiele aus Schützschen Werken zeigen:

„Zion spricht, der Herr hat mich verlassen“, Concert, G.A. III, 217, Chorus I:

Cornetto I und II	Violinschlüssel
Voce (Cantus)	Sopran
Cornetto	Alt
Voce (Tenor)	Tenor
Fagotto	Baritonschlüssel

„Jauchzet dem Herrn“, Concert, G.A. III, 239, Chorus I:

2 Traversae mit Cornetti	Sopranschlüssel
2 Voce	Alt und Tenor
Fagotto	Baß

[1] C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, I, S. 157.

[2] Ebenda, III, S. 66 und 74.

[3] H. Schütz, Gesamtausgabe, hrsg. v. Ph. Spitta, II.

Psalm 7, G.A. XIII, 45, Coro aggiunto di stromenti:

2 Violinen	Violin- und Sopranschlüssel
Viola	Mezzosopran
Cornetto	Alt
3 Trombonen	Tenor-, 2 Baßschlüssel

„Veni sancte Spiritus", G.A. XIV, S. 6, Coro IV:

Violino o Cornetto	Sopranschlüssel
Traversa o Cornetto	Mezzosopran
2 Singstimmen	Alt und Tenor
Violone	Baß

Mit den theoretischen Erklärungen des Praetorius ist das Schaffen Heinrich Schützens für das gesamte 17. Jahrhundert vorbildlich gewesen. Seine zahlreichen Reisen und Beziehungen zu den Fürstenhöfen von Kassel, Dresden, Braunschweig, Hannover, Kopenhagen, sein ausgedehnter Schülerkreis übten den stärksten Einfluß auf Entwicklung und Gestaltung der Kirchenmusik aus.

Die bei ihm und anderen noch häufig begegnende Vorschrift „Violino o Cornetto" verliert sich aber um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Seb. Knüpfer, der sie einmal in einer lateinischen Komposition „O benignissime Jesu" anwendet, weist damit noch auf die alte ad libitum-Praxis zurück, so wie er auch als letzter unter den vorbachischen Kantoren den cornetto muto vorschreibt[1].

Eine Veränderung der Orchesterzusammensetzung ist bei Kuhnau zu beobachten. In einer Reihe von Kantaten gebraucht er zwei Oboen, er nennt auch „Hautbois Anglois"[2]. In diesen Fällen werden Cornetti nicht verwendet, wohl aber finden sich einmal „Corni" dazu („Welt ade, ich bin dein müde"). In der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern" werden die Corni als zwei „Corni grande" bezeichnet. Daß es sich hier um zwei Waldhörner in *F* handeln muß, haben wir bereits nachgewiesen[3].

In weit stärkerem Maße als bei Kuhnau werden die Hörner von J. S. Bach in die Instrumentation einbezogen, während der Zink nur noch in wenigen Fällen gefordert wird. Neben der reinen „col soprano"-Aufgabe tritt nur zweimal ein Zink mit einer eigenen Stimme auf: in der Kantate 118 „O Jesu Christ, meins Lebens Licht"[4] und in der Kantate Nr. 95 „Christus, der ist mein Leben"[5]. In der erstgenannten übernimmt ein Cornetto die führende Stimme in einem sechsstimmigen Bläsersatz, der von zwei Litui[6], Alt-, Tenor- und Baßposaune ergänzt wird. Das Auftreten des Zinken, wie überhaupt die reine Bläserbesetzung, erklärt sich aus der ursprünglichen Bestimmung dieses motettenartigen Satzes für eine Begräbnisfeierlichkeit im Freien[7]. In der Kantate 95 ist für die Oberstimme zu zwei Oboi ordinarii mit Violine I und II und Viola ein Cornettino gefordert. Im

[1] Verzeichnis der erhaltenen Werke mit Instrumentationsangaben in den DDT, Bd. 58/59, S. XIX (A. Schering). [2] DDT, Bd. 58/59, S. XLVI.
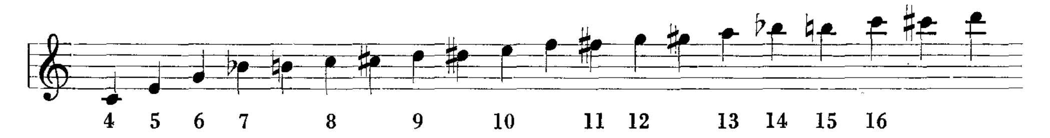
[3] S. 408, Anm. 1. [4] Gesamtausgabe XXIV. [5] Gesamtausgabe XXII.

[6] Die Erklärung Sachs' als hohe *B*-Hörner ist die überzeugendste (Bach-Jahrbuch 18, S. 96). Die Frage wird zuletzt von Haas, Aufführungspraxis der Musik, 1931, S. 199 behandelt. Zinken sind diese Litui wegen der transponierenden Schreibweise bestimmt nicht gewesen.

[7] Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1930, 4. Aufl., Bd. II, S. 581.

zweiten Chorsatz „Mit Freud fahr ich dahin" bildet er im selbständigen Instrumentalsatz die oberste Stimme. Es ist nicht zweifelhaft, daß hier die Oboen für die Wahl dieses Cornettino mitbestimmend gewirkt haben. Der begleitende Instrumentalkörper erhält durch das Bläsertrio mit den drei Streicherstimmen etwas ungemein Zartes. In den übrigen Fällen wird der Zink ausnahmslos als Sopranverstärkung eingesetzt[1].

Der Gebrauch des Zink im Orchester Bachs ist bisher stark überschätzt worden. Selbst für die Verstärkung des Soprans ist seine Anwendung viel eingeschränkter, als bis jetzt angenommen wurde. Auch für die mit „Corno" bezeichneten Stimmen läßt er sich entgegen der Behauptung Sachs' nicht verteidigen[2]. Sachs schließt auf seine Verwendung aus dem Vorkommen von Tönen her, die scheinbar vom Naturhorn nicht geblasen werden können. Indessen bezeugen die Bachschen Hornstimmen, die sich entweder durch die Vorschrift „Corno di caccia" oder durch die transponierte Schreibung als für reine Naturinstrumente bestimmt ausweisen, daß Bach das Horn vom siebenten Naturton ab chromatisch verwendet. Bei Durchsicht sämtlicher Hornstimmen habe ich das Vorkommen folgender Notierungen feststellen können:



Nehmen wir nun als Grundstimmung des Hornes *F* an, so erschloß sich damit vom siebenten Naturton an die chromatische Tonfolge von *es'* bis *g''*, bei einer Grundstimmung in *G* von *f'* bis *a''*. Entlegenere Tonarten wie *E*-dur wurden von einem Horn mit naheliegender Grundstimmung (*D* oder *A*) geblasen[3]. Die *B*- und *F*-Hörner waren für die *Es*-Tonarten geeignet. Bach benutzt Hörner in sechs verschiedenen Stimmungen: in *D*, *F*, *G*, *A*, *B*, *C*[4]. Das Verfahren der „col Soprano"-Führung ist in zahlreichen Fällen, in denen zwei obligate Hörner auftreten, im Schlußchoral zu erkennen, wo das erste Horn meist im Gleichklang mit der Sopranstimme mitgeht[5].

Tritt das Horn nicht solistisch, sondern als Verstärkung des Cantus firmus auf, so ist es nicht transponiert geschrieben, was vermutlich zu der irrtümlichen Annahme geführt hat, hier sei ein Zink verwendet worden. Ein Beweis, daß das

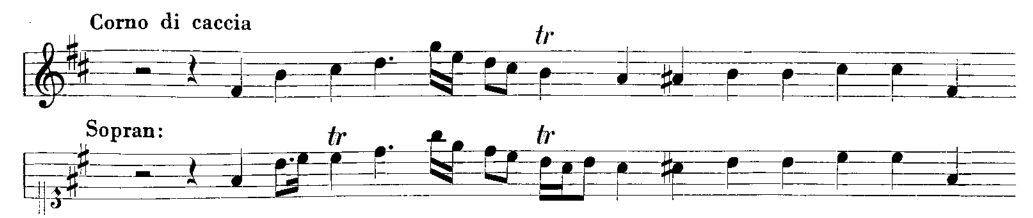
[1] Einmal tritt er in seiner alten Aufgabe als Oberstimme zu dem Posaunensatz auf, der allerdings wie der Cornetto ohne jede selbständige Führung nur zur Verstärkung der entsprechenden Chorstimmen dient. Hierhin gehören die motettenartigen Chorsätze (Kantate 64, Gesamtausgabe XVI, 118, Kantate 121, XXIV, Kantate 4, I, 124). Zum andern wird er „col Soprano" ohne Mitwirkung von Posaunen eingesetzt (Kantate 133, Gesamtausgabe XXVIII, 80, Kantate 35, Gesamtausgabe XXVIII, 136). [2] Reallexikon unter „Corno".

[3] In der Kantate 8, Gesamtausgabe I, 241 steht der Choral in *E*-dur, Umfang *dis'* bis *e''*. Es kann hier nur das *D*-Horn in Frage kommen, das vom *c'* an chromatisch gebraucht werden konnte und als höchsten Ton *e''* (notiert *d'''*) hatte.
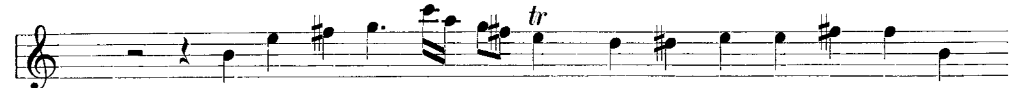
[4] Für jede ein Beispiel: *D*-Horn in 60, XII, 2. Lief., *F* in 1, I; *G* in 79, XVIII; *A* in 136, XXVIII; *B* in 143, XXX; *C* in 65, XIII, 1. Lief.

[5] Kantate 1, Gesamtausgabe I; 52, XII, 2. Lief.; Trauungschoräle, Gesamtausgabe XIII, 147/9.

nicht der Fall ist, liegt in einer „Corno di caccia“ benannten Stimme vor, die ebenfalls nicht transponiert geschrieben ist[1]. Die Hornstimme, die gegenüber der Sopranführung vereinfacht ist, stellt sich so dar:
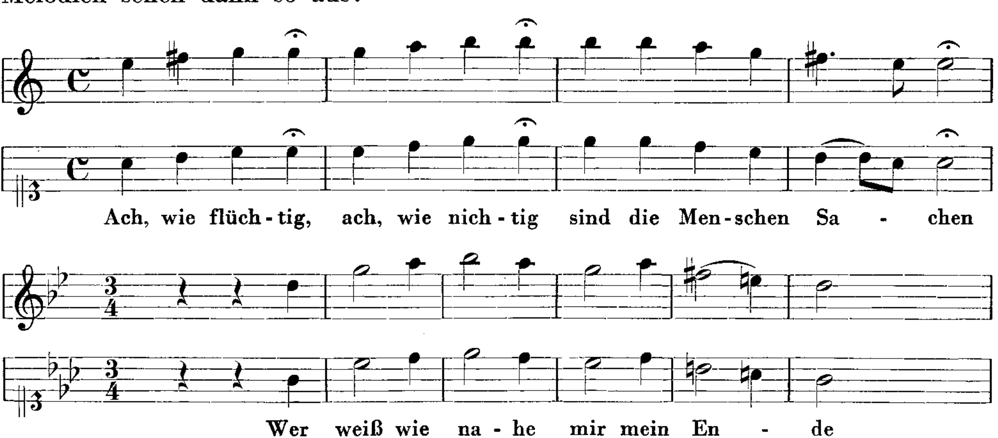


Der Bläser transponierte vom Notenbild aus die Melodie auf sein Naturinstrument und gab auf dem *G*-Horn folgende Töne an, die dann im Klang die obige Melodie ergaben:



Für die tiefe Stimmung kamen die *D*-Hörner in Frage, die bereits vom *c′* an chromatisch geführt werden konnten. Aus diesem Grunde hat Bach in der Kantate Nr. 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“[2] ein *D*-Horn zur Altverstärkung eingesetzt, wobei zu bemerken ist, daß die im System transponiert geschriebene Cornostimme um eine Oktave zu tief notiert ist[3]. Im Schlußchoral geht das Horn mit dem Sopran, der die erreichbare Höhe des *D*-Horns (*e″*) daher nicht überschreitet.

Die von Sachs erhobenen Zweifel klären sich nach diesen Ausführungen sofort, wenn wir für die col Soprano-Stimme ein *F*-Horn einsetzen. Beide Cantus firmus-Melodien sehen dann so aus:



Wie diese Töne hervorgebracht wurden, ist eine technische Frage, die hier nicht zu erörtern ist[4], ihr Vorkommen in den Naturhornstimmen läßt sich jeden-

[1] Kantate 107, Gesamtausgabe XXIII. Siehe den Revisionsbericht. Andere eigenschriftliche Stimmen in Nr. 114, XXIV und 116, XXIV. Vgl. hierzu auch die Schreibung der Hörner bei Händel, Wassermusik, Gesamtausgabe XLVII, 51. [2] XII, 2. Lief., 190.

[3] Das *D*-Horn klingt eine Septime tiefer (siehe die obligate Stimme zum „Quoniam“ der *h*-moll-Messe); der erste Ton im Alt *d′* ist daher auf *D*-Horn transponiert *c″*. [4] Sie konnten durch Treiben der Lippe und durch Stopfen angegeben werden. Zum letzteren: Piersig, a. a. O. S. 103.

falls zweifelsfrei nachweisen[1]. Wenn diese chromatischen Zwischentöne gelegentlich sogar im solistischen Spiel auftraten, so hindert uns nichts, sie auch im Einklang „col Soprano" anzunehmen, wo ihre vom reinen Naturton abweichende Färbung durch die Singstimme gedeckt wurde. Die Vorschrift Corno bedeutet in allen Fällen den Einsatz des Waldhorns, das gegenüber dem veralteten Zink den Vorteil größerer Klangfülle besaß.

Eine gleiche wichtige Rolle wie in der großbesetzten Kirchen- und Festmusik spielten die Zinken in der Hausmusik. Der Ursprung dieser Erscheinung ist gewiß in dem Instrumentalunterricht auf den Schulen zu suchen, der die geeigneten Schüler zu leichterer Musikausübung erzog. Die beiden Ausgaben der „Musica instrumentalis deudsch" und die „Instrumentischen Gesänge" des Martin Agricola legen hierfür beredtes Zeugnis ab[2]. Johann Walther, seit 1524 Lehrer an der Torgauer Schule, schrieb seine 26 Fugen für diesen Zweck[3]. Die technischen Anforderungen überstiegen das zur Begleitung einer Sopranstimme notwendige Maß nur wenig und sind den Cantus-Stimmen der begleiteten Sololieder aus den bekannten Sammlungen von Ott, Rhau, Schöffer vergleichbar. Deutliche Instrumentationshinweise finden sich hier allerdings nicht; überall begegnen wir der gleichen allgemeinen Wendung, daß die Stücke „zu singen und auff allerley Instrument dienstlich" sind. Bildliche Zeugnisse aber zeigen die übliche Besetzung. Auf einem Holzschnitt von H. S. Beham (1500—1550) sind gerader Zink und Harfe mit zwei Gesangsstimmen vereint[4]. Eine ähnliche Zusammensetzung finden wir in Veroneses „Gastmahl" (Louvre 1562/63): die begleitenden Instrumente sind hier drei Streicher und ein gerader Zink. Ein anderes Bild desselben Künstlers zeigt einen krummen Zink als Begleitung zum Gesang[5]. Viola, Laute, Zink und Singstimme vereinigen sich auf einem Bild von Caravaggio[6].

Teils im Einklang mit den Gesangstimmen (Sopran und Alt) teils in eigenen Stimmen ordnete sich der Zink diesen Gruppen ein. Freude an geläufiger Spielfertigkeit führen zu einer ausgebreiteten Diminutionskunst[7] und tragen dazu bei, den Instrumentalsatz zu verselbständigen und ihn vom Gesang loszulösen. Vielfach verraten die frühen instrumentalen Stücke Senfls, Isaacs, Agricolas u. a., die mit dem Namen „Carmina" bezeichnet werden, ihre vokale Herkunft[8]. Eine

---

[1] Um von jedem ein Beispiel zu geben, führe ich folgende Hornpartien an: *cis''* in 79, XVIII; *dis''* in 83, XX; *fis''* und *f''* in 14, II; *gis''* in 143, XXX. Die übrigen sind Naturtöne.

[2] John Howes bemerkt in seinem „Familiar and friendly discourse", 1587: „I also think it convenient that the children should learne to sing and play uppon all sorts of instruments, as to sound . . . the cornett etc." (J. Pulver, a. a. O. S. 53).

[3] Vagansstimme, III A 21 Thomasschulbibliothek: „Sechs vnd zwentzig Fugen auff die acht Tonos . . . auf allen gleichstimmigen Instrumenten vnd sonderlich auf tzinken auch der Jugend tzu sonderlicher anfuerung vnd vbung sehr nützlich bequem vnd dienstlich", 1542. 16 Kanons im Neudruck bei Bärenreiter, hrsg. v. W. Ehmann.

[4] Diederichs, a. a. O. Abb. 485.

[5] H. Besseler, Musik des Mittelalters, Potsdam 1931, S. 283.

[6] Dieselbe Besetzung auch auf einem Bilde von Honthorst (Bildarchiv des Staatl. Musikinstrumentenmuseums, Berlin).

[7] Ganassi, Opera Intitulata Fontegara, Venedig 1533, schreibt seine Verzierungskunst „ad ogni sorte istromento di fiato ed chorde".

[8] Instrumentalsätze von H. Isaac in den DTÖ 28 (Johannes Wolf). Eine Auswahl ähnlicher Sätze von H. J. Moser und F. Piersig in Nagels Musikarchiv, Nr. 53.

ähnliche wichtige Quelle für die Entstehung rein instrumentalen Zusammenspiels ist die niederländische und französische Chanson, der gleichfalls volksliedhafte Melodien zugrunde liegen, die kunstvoll mehrstimmig-instrumental bearbeitet sind[1]. In allen diesen Formen und ihren weiteren Entwicklungen, den Fantasien, Canzonen, Ricercari, liegt eine Musik für mehrere Instrumente vor, bei denen der Zink nicht gefehlt hat.

Durch Vorschrift in der Partitur wird die Zinken- und Posaunengruppe in den „Canzoni e Sonate“ (1615) von G. Gabrieli gefordert[2]. Eine Sonata pian e forte aus den „Symphoniae sacrae“ von 1597 für zwei Chöre (Zink, drei Posaunen und Viola, drei Posaunen) ist eine der frühesten mit vorgeschriebenen Instrumenten. Eine zehnstimmige Canzone verlangt zwei Chöre mit je vier Zinken und einer Posaune als Baß. Dieselbe Canzone, die noch in einer zweiten Fassung „allo stile concertante“ vorhanden ist, fällt durch die teilweise solistische Führung der ersten Cornetto-Stimme beider Chöre auf[3]. Kurze solistische Partien, nur von der Orgel begleitet, wandern in konzertierender Weise vom ersten Zink des einen zum zweiten des anderen Chores. Die kurzen Motive beginnen virtuose Elemente aufzunehmen, die sich in gesteigertem Maße bei Monteverdi wiederfinden. In der „Sonata sopra Santa Maria, 1610“ für zwei Solo-Gesangstimmen mit Instrumenten sind die Cornette neben den Violinen durchaus führend. Lebhafte Bewegungen und Sprünge bezeichnen den Eintritt in das eigentliche Virtuosenzeitalter des Zinken[4]. Die an Diminutionen reichen Begleitstimmen zu der Unterweltarie des Monteverdischen „Orfeo“[5] erfordern äußerste technische Fertigkeit.

Die konzertierende Solomusik mit einzelnen Singstimmen und Instrumenten findet in Deutschland in Heinrich Schütz einen hervorragenden Vertreter. Im ersten Teil der „Symphoniae sacrae“, 1629[6], werden die Zinken neben den Violinen häufig zur Begleitung der Solostimmen herangezogen. Nr. XI und XII sind dreistimmige Stücke mit konzertierendem Cornett. In Nr. XV wirken mit den Singstimmen (Sopran und Tenor) ein Cornett, eine Trombone und ein Fagott zusammen. In Nr. XIX und XX werden die instrumentalen Stimmen von einem Zink und, dem Text „Buccinate in Neomenia tuba . . .“ entsprechend, von einer Trombetta ausgeführt. Diese bewegt sich meist in der diatonischen Reihe *c''* bis *c'''*, die Zinkenstimme verwendet auch chromatische Intervalle, ein gutes Beispiel der verschiedenen Behandlung beider Instrumente.

Wie das mehrchörige große Konzert Giovanni Gabrielis auf das zeitgenössische Schaffen stark eingewirkt hatte, so gewann die venetianische Orchestersonate und -kanzone bedeutenden Einfluß auf die Kompositionen der italienischen und deutschen Meister. In den zahlreichen Sammlungen der Folgezeit finden sich häufig Stücke der beschriebenen Art. 1598 erscheint ein Sammelwerk in Mailand, 1608

---

[1] Z. B. O. Petrucci, Harmonice musices Odhecaton, Venedig 1501: 11 Bücher Frottole mit Canzonen, Sonetti, Strambotti.

[2] Die älteste Sammlung vielstimmiger Orchestersonaten von A. Gabrieli (Sonate a cinque per i strumenti, Venedig 1586) ist nicht erhalten.

[3] Eine Gegenüberstellung in den „Istitutioni e monumenti dell'arte musicale italiana“, Mailand 1932, II, S. 180 ff. [4] L. Torchi, L'arte musicale in Italia, Mailand 1903, IV, S. 51.

[5] Faksimiledruck der Oper von A. Sandberger, Augsburg 1927. [6] Gesamtausgabe, Bd. V.

ein solches in Venedig mit Kompositionen von Giov. Gabrieli, Cl. Merulo, Maschera, Luzzaschi, Grillo, Guami u. a. Im gleichen Jahr erschienen die Sonaten zu 4 und 8 Stimmen von Cesare Gussago, 1610 wurden die „Sinfonie musicale“ von Viadana gedruckt, hierin auch eine Canzon francese[1]. Alle diese Stücke sind noch „con ogni sorte d'istromenti“ gedacht und können sowohl mit Violinen als auch mit Zinken besetzt werden.

Bis in die Solomusik für einzelne Instrumente mit Generalbaß läßt sich dieses Prinzip verfolgen. In den „Affetti musicali“ von Biagio Marini, op. 1, haben neun zweistimmige und fünf dreistimmige Sonaten die ausdrückliche Vorschrift „Violino o Cornetto“[2]. Es sind die mit Sonata, Symfonia und Canzone bezeichneten Kompositionen. Gegenüber den Tanzsätzen (Balletti, Brandi, Gagliarde und Corenti), die diese Weisung nicht tragen, erlaubt diese „ad libitum“-Bezeichnung den Schluß einer absichtlichen Unterscheidung in für den Kirchengebrauch oder für die Kammermusik gedachte Stücke. In op. 8 (1629) stehen eine Reihe Kanzonen, die ganz im Stile der Gabrielischen auf Doppelchörigkeit aufgebaut sind. Zu der Orgelsonate, ebenfalls mit „Cornetto o Violino“ überschrieben, gibt es auch ein Stimmheft „Trombone ad libitum“[3].

Wir stehen in dieser Zeit mitten in der Entstehung der Kirchensonate, die in den Stücken von Ign. Vivarino (1620) und Dario Castello (Sonate concertate, 1621) zum erstenmal in neuer Bildung erscheint, und der Kammersonate, deren aneinandergereihte Sätze die Herkunft aus der Suite verraten. Ein deutlicher Hinweis der Unterscheidung beider findet sich 1637 bei Merula und im op. 22 (1655) von Marini, wo von „diversi genere di Sonate da Chiesa e da Camera“ gesprochen wird. Aus den Ausführungsangaben geht hervor, daß die tanzartigen Sätze für Violine, Viola und Baß gemeint sind, wie auch auf den einzelnen Stimmheften angegeben. Bei den Sonaten konnte an Stelle der Violinen der Zink gebraucht werden. Bei Aufführung in der Kirche war stets die Bläser-, in der Kammermusik die Streicherbesetzung bevorzugt.

Sehr deutlich zeigt sich diese Bestimmung in einer Sammlung von Joh. Vierdanck[4]. Der erste Teil enthält „Neue Pavanen, Gagliarden, Balletten, Correnten“. Im Vorwort heißt es: „ob es zwar nicht von großer Kunst / auch nicht in die Kirche oder zum Gottesdienst gehörig ...“ Zur Ausführung schreibt Vierdanck, daß „diese Pavanen und Gagliarden eigentlich auff keine andere Instrumenta als Geigen gerichtet seyn“. Im zweiten Teil stehen Capriccini, Canzonen und Sonaten. Die Capricci für zwei Cornettini oder Violini sind „sonderlich dazu gerichtet / ob sich zwey Musici in einer Orgell oder anderen Corpore alleine wollen hören lassen“. Vorwiegend kirchlichem Gebrauch dienen auch die anderen in diesem Bande enthaltenen Bläserstücke. Drei Cornette und Fagott, zwei Cornette und drei Posaunen, zwei Cornette und zwei Violinen, ein Cornett und drei Posaunen sind die übrigen mit Zinken vorkommenden Besetzungsarten.

---

[1] A. Moser, Geschichte des Violinspiels, 1923, S. 51.

[2] D. Iselin, Biagio Marini, Diss. Basel 1928.

[3] D. Iselin, a. a. O. S. 32. Neudruck in Schering, Zur Geschichte der Solosonate. Riemann-Festschrift, S. 320. Zwei Sonaten für Cornetto, 2 Violini, Viola und Orgel von Pietro Baldessari Bresciano sind in den Estensischen Musikalien erhalten. (Them. Verz. von R. Haas, Regensburg 1927, S. 168.).

[4] Rostock 1641.

Ähnliche Zusammenstellungen weisen die Sammlungen von Nik. Bleyer 1642, J. Rudolf Ahle 1650, Joh. Jak. Löwe 1658, Matthias Weckmann Lüneburg, Ratsarchiv: KN Nr. 207[14] auf[1], ferner des Hamburger Ratsgeigers Dietrich Becker „Musikalische Frühlingsfrüchte", 1658[2].

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde in Italien durch Stradella, Corelli, Geminiani, dall'Abaco eine eigene Violinliteratur geschaffen. Das Concerto grosso, die Triosonate kennen den Zink nicht mehr. Während die Bläsersonate mit Zinken und Posaunen in der „Hora decima Lipsiensium" (1670) von Pezel und den „Quattricinia" von Reiche noch dem Abblasen vom Turm dient, ziehen die Oboen und Hörner als neue Klanggruppe ins Orchester ein.

Auch der Einfluß der französischen Musik, die Zusammensetzung des Orchesters Lullys, in welchem die Zinken nicht mehr vertreten waren, trägt zum Abbau des Zinken in Deutschland bei. An seine Stelle treten in der Suite Oboen und Hörner. Hatte sich schon in dem „Parergon musicum" Johann Caspar Horns (1664—1676) die einfache Besetzung mit Violinen und Cornetten zur vollen, großen Orchestermusik gesteigert mit ausdrücklich geforderter Verdoppelung von Streichern und Bläsern, so sind im neuen Jahrhundert Bachs *D*-dur-Suiten mit Oboen und Trompeten, Händels Wassermusik und Feuermusik mit Oboen und Hörnern besetzt.

In der Oper hatte die Zinken- und Posaunengruppe vornehmlich zur Untermalung der Unterweltsszenen gedient. Monteverdi, Cesti, Cavalli fordern ihren Klang zu den im Text angedeuteten Schrecken der Hölle. In der Pariser Aufführung des „Orfeo" von Luigi Rossi (1647) bemerkt Renaudot ein Ballett der Ungeheuer der Hölle: „C'étaient les bucentaures, hiboux, tortus, escargots ..., qui dansaient au son des cornets à bouquin ..."[3]. Melani läßt in der Oper „Herkules in Theben" einen Chor von Dämonen mit Zinken und Posaunen begleiten[4]. Im „Pomo d'oro" von Cesti[5] leiten zwei Cornette, drei Posaunen und ein Fagott mit ihrem düsteren Klang die Arie des Caronte ein und verbinden ihre einzelnen Strophen durch Ritornelle.

Nach der Jahrhundertmitte verliert der Zink auch für die Oper mehr und mehr an Bedeutung. 1713 schrieb Mattheson im „Neueröffneten Orchester" von ihm, daß

> „der itzige wenige Gebrauch dieses Instruments nicht meritire, daß sich jemand sonderlich mehr darauff lege und seinen Wind so unnütz anwende wie wohl vor diesem geschehen. In den Kirchen halten die Zincken noch bissweilen her: sonst aber lassen sie sich selten sehen"[6].

Trotz dieses Urteils tritt 1725 in der Hamburger Oper ein Cornett als Ersatz für die Flöte im „Tamerlan" von Händel auf[7]. Das letzte Datum seiner Verwendung in der Oper ist wohl sein Einsatz im „Orpheus" von Gluck (1762). Für stilgerechte

---

[1] Staatl. Institut für deutsche Musikforschung, Berlin. No Fot B 68.

[2] Erwähnt sei noch eine Passamezza und zwei Galliarden von Valentin Hausmann für Violine und Cornett im Kanon mit Alt-, Tenor- und Baßinstrument als Begleitung in den „Neuen Intraden", Nürnberg 1604 (Bibl. Brieg Br. Mus. K. 30. Teilweise in DDT, Bd. 16) und die 4stg. Intrada für „Zinck, Viglin, Flödt und Baß" in dem „Banchetto Musicale" von J. H. Schein (Gesamtausgabe I, S. 198).

[3] P. Brancour, Histoire des instruments de musique, Paris 1921.

[4] Lavoix, Histoire de l'instrumentation, Paris 1878, S. 200.

[5] DTÖ Bd. IV.

[6] J. Mattheson, Neueröffnetes Orchester, Hamburg 1713, § 10.

[7] Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper. SIMG 1900, S. 260.

Aufführungen dieser Oper hat Mahillon einen modernisierten Zink (mit Klappen) hergestellt[1], der auch als Oberstimme zum Posaunentrio in d'Indys Oper „Fervaal" gebraucht wurde[2].

Neben diesem Versuch einer Neukonstruktion hat es nicht an Bemühungen gefehlt, die geraden und krummen Zinken wiederzubeleben und sie in historischen Konzerten erklingen zu lassen, doch hat sich ein Zinkenist von der Fähigkeit eines alten Kunstpfeifergesellen noch nicht heranbilden können. Während die Dulziane, Krummhörner, Diskantposaunen und vor allem die in breitem Umfang wiedererweckte Blockflötengruppe sich nach entsprechender Übung im Zusammenspiel gebrauchen lassen, widersetzen sich die Zinken hartnäckig diesem Einsatz. Das liegt an der Schwierigkeit der Spieltechnik des Instruments, das ja schon in seiner Blütezeit als das schwerst zu blasende bezeichnet wurde. Die Verbindung eines Holzblasinstruments mit einem Trompetenansatz hat zur Folge, daß der mit diesem Ansatz vertraute Blechbläser sich außer mit der Umgewöhnung an das viel engere Zinkenmundstück mit der ihm völlig unbekannten Greiftechnik abfinden muß; dem Holzbläser aber fehlt jegliche Vorkenntnis des Ansatzes. Der Zink erschließt sich somit erst eingehender Übung.

Die Frage, wie wir ihn im heutigen Orchester ersetzen sollen, ist des öfteren aufgeworfen worden. M. Schneider fügt seinem Aufsatz eine Umarbeitung des Schützschen Konzerts „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen" bei, in dem er zwei Zinken von Violine, Flöte und Klarinette, den dritten von der Bratsche mit Klarinette ersetzen läßt[3]. In der Tat läßt sich sein eigentümlicher Ton mit unseren Klangwerkzeugen schwer darstellen. Die Trompete und die Flügelhörner, mit denen er die Art der Tonerzeugung gemeinsam hat, übertreffen ihn an Klangkraft und -fülle. Durch seinen näselnden Ton steht der Zink vielmehr den Holzblasinstrumenten näher[4] und hat Ähnlichkeit mit der hohen Lage des Fagotts.

Sofern er nicht in rein historischen Konzerten gebraucht wird, mag man ihn in Bläsersonaten feierlichen Gepräges, in denen er nur mit Posaunen vorkommt, durch die genannten Blechblasinstrumente vertreten lassen. Für die großbesetzte Kirchenmusik sind die Vorschläge Max Schneiders geeignet. In der Kammermusik mit wenigen Instrumenten wird man ihn durch die Oboe ersetzen, die allerdings seinen tiefsten Ton *a* nicht mehr erreicht. Da aber die Zinkenstimmen in der Solomusik selten diesen Umfang nach unten ausnutzen, so wird sich dieser Mangel kaum bemerkbar machen. Die Aufführung mit diesen Mitteln je nach Art des geforderten Einsatzes ist gewiß besser, als nach dem Verfahren von Mahillon, Neukonstruktionen zu benutzen. Erstens pflegen diese den alten Klang doch nicht völlig zu erreichen, zweitens aber haben ja auch die anderen Instrumente an Klangfülle zugenommen. Nur das Zusammenwirken des Zinken mit deren alten geschichtlichen Formen kann das stilechte Klangbild jener Musik ergeben.

---

[1] V. Mahillon, Catalogue descriptive, Bd. II, Nr. 1226.

[2] J. Schlosser, a. a. O. S. 119.

[3] M. Schneider, a. a. O. S. 233.

[4] Vgl. auch R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, S. 166f.: „Als Holzinstrument hatte er seine entsprechende Klangfarbe, die der des Englischhorns nahesteht, wobei er dieses durch weit größere Höhe übertrifft".

Der Neubau der Stiftsorgel St. Blasien unter Abt Martin Gerbert durch Johann Andreas Silbermann

Von Hugo Ernst Rahner, Karlsruhe

Mit dem Bau der großen Orgel im Kloster Weingarten in den Jahren 1737 bis 1750 durch Joseph Gabler war Schwaben für die Geschichte des Orgelbaues bedeutsam geworden[1]; mit der 1772—1775 für die Benediktinerabtei St. Blasien von Joh. Andreas Silbermann erbauten Orgel tritt auch Alemannien bedeutungsvoll und mit ausgeprägter Eigenart hervor. Die zu ihrer Zeit bewunderte Orgel fand nach der Aufhebung des Klosters im Gefolge der Säkularisation Aufstellung in der Stephanskirche in Karlsruhe im Jahre 1812, wo sie sich heute noch befindet[2]. Das Badische Generallandesarchiv bewahrt die gesamten Akten und Verträge des Orgelbaues[3]. Mit diesen Unterlagen kann das Besondere und historisch Bedeutsame dieser Orgel erkannt und dargestellt werden.

I

Im Juli 1768 war fast das ganze Benediktinerstift St. Blasien durch eine schwere Feuersbrunst zerstört worden; Kirche, Konventshaus und Abtei brannten vollständig nieder. Dem damaligen Fürstabt Martin Gerbert fiel die Aufgabe zu, wieder von neuem aufzubauen. Die Korrespondenz jener Jahre[4] und die baugeschichtlichen Untersuchungen von L. Schmieder[5] zeigen, mit welcher Überlegenheit und großen Organisationsgabe der Fürstabt den Neubau leitete.

Als Baumeister wurden Pierre Michel D'ixnard (1723—1795) und der in Fürstenbergischen Diensten stehende Franz Josef Salzmann (1715—1786) berufen; zu ihnen wurde 1774 in beratender Funktion der kurpfälzische Baudirektor Nicolaus de Pigage hinzugezogen. Die Malereien wurden dem Freiburger Maler Chr. Wenzinger und die Stuckarbeiten Ludwig Bossi übertragen; die Bildschnitzerarbeiten führte Joseph Hör aus Freiburg aus[6]. Mit diesen Berufungen mußte die Stilabsicht des Klassizismus, die edle Einfalt („noble simplicité", wie es D'ixnard nennt), gestaltbestimmende Bedeutung gewinnen.

---

[1] Robert Weber, Die Orgeln von Joseph Gabler und Johann Nepomuk Holzhey. Ein Beitrag zur Geschichte des oberschwäbischen Orgelbaues im 18. Jahrhundert. Dissertation Tübingen 1931.

[2] Der ursprüngliche Zustand ist durch zweimaligen Umbau stark verändert worden: 1812 durch den Rastatter Orgelbauer Ferdinand Stieffell, 1861 durch Walcker.

[3] Stift St. Blasien Fasc. 330, die Akten über die Umbauten nach der Überführung nach Karlsruhe befinden sich im Erzb. Oberstiftungsrat Freiburg i. Br.

[4] Georg Pfeilschifter, Korrespondenz des Fürstabts Martin II. von St. Blasien. I. 1752—1773; II. 1774—1781; herausgegeben von der Bad. Historischen Kommission, Karlsruhe 1931 und 1934. Quellenzusammenstellung über den Brand des Klosters Bd. I, S. 214, Nr. 217.

[5] Ludwig Schmieder, Das Benediktinerkloster St. Blasien. Eine baugeschichtliche Studie, Augsburg 1929.

[6] Schmieder gibt kurze Biographien über D'ixnard und Salzmann; Hör hat die Bildhauerarbeiten des Orgelprospektes gefertigt, zu seinem übrigen Schaffen: L. Noack-Heuck, Neues über Leben und Werk des Freiburger Bildhauers Joseph Hör, in: Oberrheinische Kunst, Jahrg. 6, Freiburg 1934

Auch der Neubau der Orgel mußte einem Meister gleichen Ranges übertragen werden. Die Wahl fiel auf den damals sechzigjährigen Johann Andreas Silbermann in Straßburg (1712—1783), den Sohn des Andreas Silbermann und Neffen Gottfried Silbermanns. Sowohl Andreas wie Johann Andreas Silbermann hatten auf rechtsrheinischem Gebiet Orgeln gebaut, so daß der Name Silbermann bereits bekannt und berühmt war[1]. Joh. Andreas Silbermann hatte 1757 im Kloster St. Georgen in Villingen die Orgel gebaut[2], und demzufolge empfahl der dortige Abt Coelestin Wahl aus Ochsenhausen (Abt von 1757—1778) den Straßburger Meister. Der Fürstabt Gerbert kannte ihn bereits, da beide über Fragen des Orgelbaues in Briefwechsel gestanden hatten[3]. In der Art, wie der alte Orgelbauer die Verhandlungen aufnimmt und führt, kündet sich seine besondere Stellung in der Geschichte des Orgelbaues; hier spricht ein vielerfahrener Meister, der nicht nur sein eigenes Leben erfüllt sieht, sondern der bewußt das hundertjährige Erbe einer hochbegabten Familie wahrt. Er läßt sich auf keine Versuche mehr ein; alles geht seinen wohlbedachten Plan, und damit tritt in der Vollendung des Baues auch nicht die geringste Hemmung ein. Es liegt in seinem Wesen eine große und in gewissem Sinne stillgewordene Abgeklärtheit, die im Inhaltlichen seiner Schreiben wie im Schriftbild selbst erkennbar wird. Dieser Eindruck wird vertieft durch das Wissen, daß seine Neigung zur Rückschau in die Vergangenheit sich äußert im Zusammentragen einer großen Sammlung von Altertümern und in veröffentlichten Studien zur Heimatgeschichte des Elsaß[4] und zur Orgelbaugeschichte[5]. Über den süddeutschen Orgelbau seiner Zeit ist er genau unterrichtet: er kennt die berühmten Bauten in Ottobeuern, in Weingarten und in Ochsenhausen; auf seinen Reisen macht er sich überall genaue Aufzeichnungen über die vorgefundenen Orgelwerke. Das große Werk des Dom Bédos über den Orgelbau ist ihm bekannt[6]. Aus diesem Wissen kommt die Sicherheit über seine eigene handwerkliche Arbeit: „Was ich wegen der Dauerhaftigkeit einer Orgel in Ansehung der Zeit, welche über ein menschlich Alter gehet [100 Jahre], gemeltet habe, so habe es gleichwohl mit Gewisheit melten können. Weilen ich mich auf den Augenschein der Orgeln

---

[1] Allgemeines über das Wirken des Joh. Andreas Silbermann bei Rupp, Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst; Kinsky im Katalog Heyer I/265; Flade, Der Orgelbauer Gottfried Silbermann, S. 46. Vgl. ferner: Jos. Wörsching, Grundsätzliches zu den badischen Silbermann-Orgeln, Die Andreas Silbermann-Orgel zu Altenheim in: Der Kirchensänger, Februar/März 1936; Hans Bauer, Das Orgelbauergeschlecht Silbermann in Basel, in: Basler Handbuch 1927.

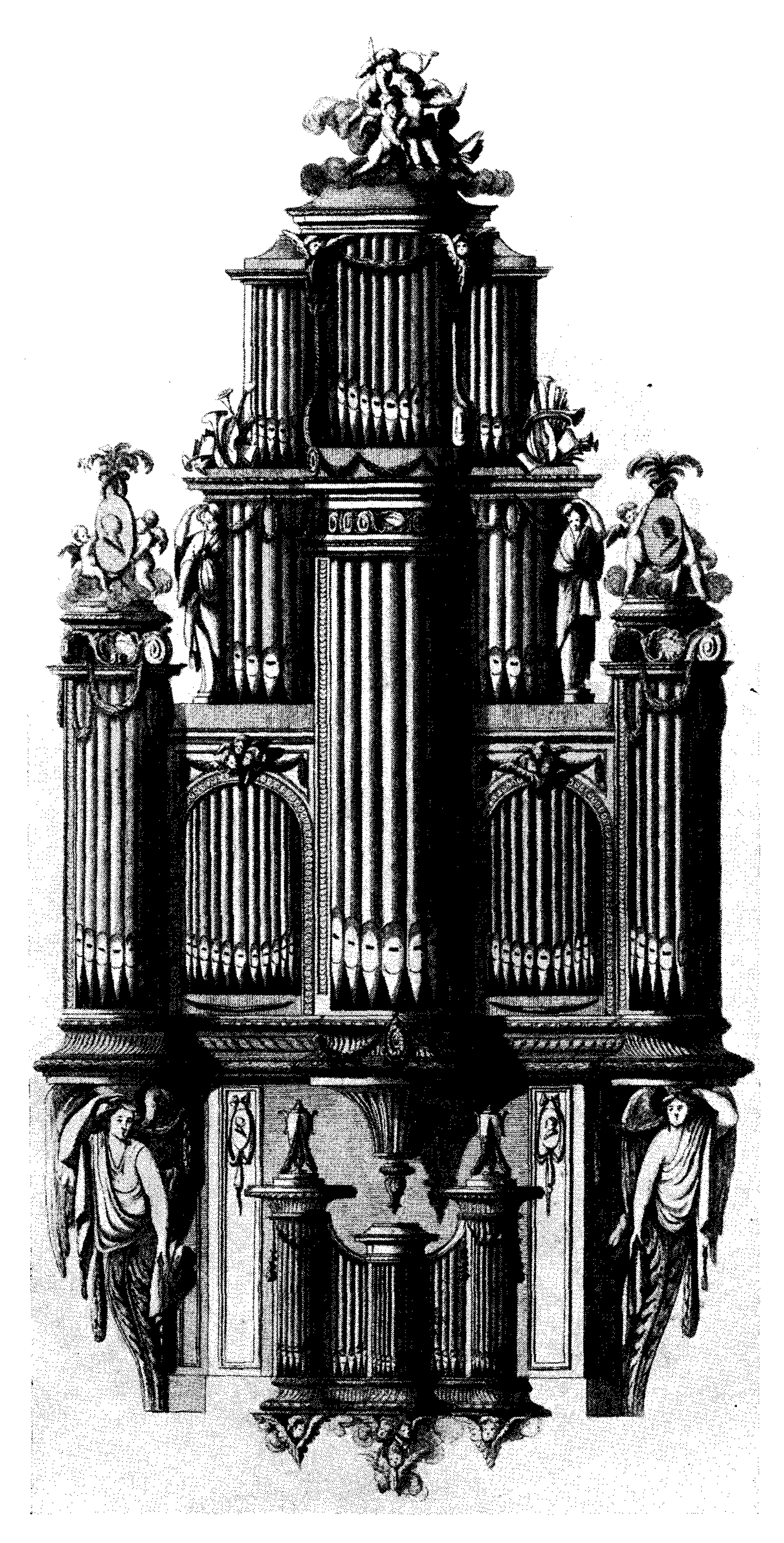
[2] Jos. Wörsching, Die große Silbermann-Orgel zu St. Georgen/Villingen, Der Kirchensänger 1936, Januar.

[3] Gerbert schreibt: „Ich habe das Vergnügen ihne von Person und durch Correspondenz zu kennen, durch welche er mir namhafte Dienst zu meiner historia ecclesiastica gethan. Ich habe das größte Zutrauen zu ihm ...“ Pfeilschifter kennt diesen Briefwechsel nicht mehr (Korrespondenz I, Nr. 472 a).

[4] Er schrieb eine Lokalgeschichte von Straßburg 1775, eine Beschreibung der Hohenburg und des Odilienberges usw. (vgl. Rupp, a. a. O., S. 55).

[5] „Bericht derer von meinem lieben Vater Andreas Silbermann neben seinen vielen Instrumenten-Arbeiten verfertigten Orgeln.“ Der Bericht über die Straßburger Münsterorgel bei F. X. Mathias, Die Silbermann-Orgel im Straßburger Münster nach den Aufzeichnungen von Joh. Andreas Silbermann, Jahrbuch der Elsaß-Lothringischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zu Straßburg. I, Heidelberg 1928.

[6] Jos. Wörsching, Joh. A. Silbermann und Dom Bédos, in: Der Kirchensänger, März/April 1935.



Entwurf von D'ixnard für den Prospekt der Stiftsorgel St. Blasien
Aus dem Tafelwerk „Recueil d'Architecture“ 1791

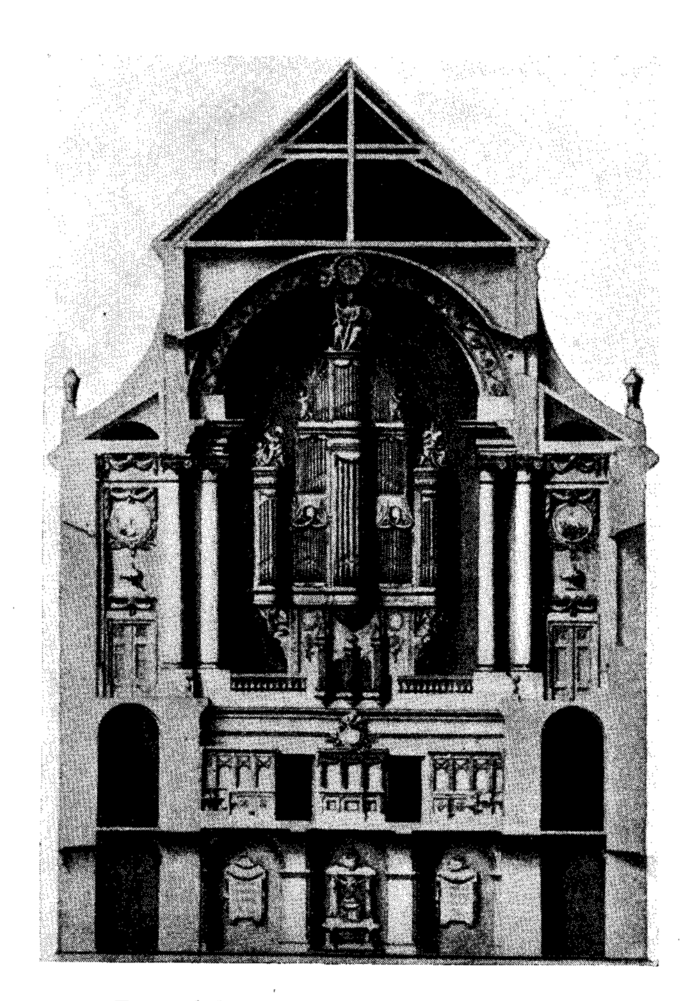
gründen kann, die ich zuweilen stimme, und welche schon mit dem Anfang dieses Jahrhunderts von meinem seel. Vater gemacht worden, und denenjenigen, die ich seit achtunddreißig Jahren verfertigt habe und von welchen noch keine in die Umstände gerathen, daß etwas so daran abgegangen wäre, widerum hätte dörfen neu gemacht werden. Und an eben diesen Arbeiten habe bisher noch mehr einsehen können, was noch bei ferneren Arbeiten, wan man keine Kosten scheut, zu verbessern wäre."

Der große Auftraggeber Abt Martin II. Gerbert traf sich in dieser Neigung zur geschichtlichen Rückschau mit seinem Orgelbauer; nur lebte in seinem Wirken die Zeitenwende des 18. Jahrhunderts in umfassenderem und höherem Sinne[1]. Als Benediktiner von St. Blasien begann Gerbert mit theologischen Studien, lernte dann auf seinen Reisen auswärtige Bibliotheken und Kunstschätze kennen[3], war 1764 zum Abt des Klosters gewählt worden und kam immer mehr in historische Arbeiten, deren eines Ergebnis die für die musikwissenschaftliche Forschung heute noch wichtigen Quellenwerke sind. Die historischen Studien schließen mit der „Geschichte des Schwarzwaldes" (1783) ab; die Werke, die nunmehr entstehen, tragen den Charakter „überwiegend asketischer Schriftstellerei und apokalyptischer Polemik" (Pfeilschifter). Dies geschieht in den Jahren, in denen antikirchliche Strömungen zur Macht kommen und die Stimmen zu neuer Lebensschau und neuer Lebensgestaltung immer vernehmlicher werden und immer größeren Lebensraum erobern. So entstehen diese letzten Werke des Abtes in der Vorstellung, daß die letzten Zeiten gekommen seien. Es liegt bei dem Auftraggeber wie bei dem Orgelbauer im tiefsten Wesen das Bewußtsein, an einem Ende zu stehen, und daß es Aufgabe sei, eine uralte Überlieferung lebendig zu erhalten. Als Johann Andreas Silbermann die Orgel erbaute, erschien Gerberts musikgeschichtliches Werk „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus" (1774), in dessen zweitem Band das dritte Kapitel den Musikinstrumenten, vorab der Orgel und ihrer kirchlichen Aufgabe gewidmet ist. Aus allen Jahrhunderten kirchlicher Musikpraxis werden aus Traktaten und Synodalbeschlüssen Dokumente bis ins 18. Jahrhundert zusammengestellt. Es liegen hier die Zeugnisse vor, wie der

---

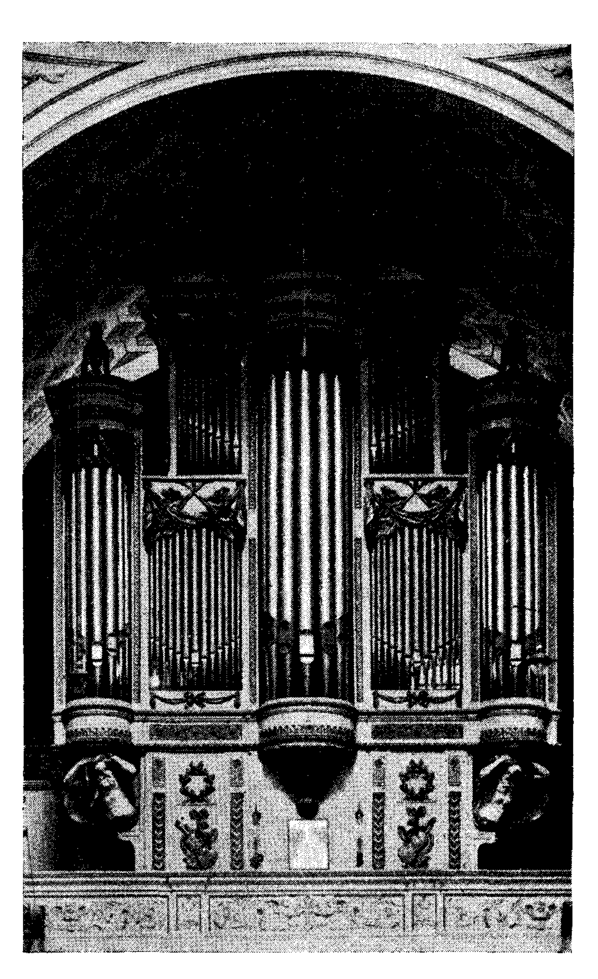
1 Die umfassenden Darstellungen gibt Pfeilschifter in zwei Veröffentlichungen: „Fürstabt M. Gerbert von St. Blasien", Zeitschr. für die Geschichte des Oberrheins, Neue Folge 28, 1913, S. 273 und „Korrespondenz des Fürstabts Martin II. Gerbert von St. Blasien", I. II, 1931, 1934, wo auch ein chronologisches Verzeichnis der Werke gegeben wird. An älteren Werken ist zu nennen: Jos. Bader, Das ehemalige Kloster St. Blasien auf dem Schwarzwalde und seine Gelehrten-Akademie, Freiburger Diözesan-Archiv VIII, 1874 und Jos. Bader, Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien, ein Lebensbild aus dem vorigen Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1875.

2 Gerbert stammt aus einer alten Patrizierfamilie in Horb im württembergischen Schwarzwald. Für die alemannischen und schwäbischen Benediktinerklöster ist nachgewiesen, daß ihre Äbte und Mönche aus der Landschaft selbst stammen und somit in gewissem Sinne eine lebendige Verbindung mit dem umgebenden Volkstum haben. Vgl. hierzu Bader, Das ehemalige Kloster St. Blasien ... und L. Willß, Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1925, S. 12. Der Reisebericht Gerberts „Iter allemannicum", der 1767 in deutscher Übersetzung erschien, zeigt auffallend geringes Musikinteresse, über Orgel und Orgelspiel ist überhaupt nichts aufgenommen. Vgl. die auch musikhistorisch interessante Arbeit: Thiemo Raschl, Wiener Reisen des Abtes Martin Gerbert von St. Blasien, Zeitschr. für die Geschichte des Oberrheins, N. F. 40, 1927.



Entwurf des Orgelprospekts von Salzmann

Aus der Salzmann-Mappe des Badischen Generallandesarchivs



Der Prospekt der Orgel in der heutigen Gestalt (Stephanskirche in Karlsruhe)

Aufnahme des Bad. Bildarchivs W. Kratt, Karlsruhe

Abt die Aufgabe der Orgel erkennt und wie er seine von umfassender historischer Einsicht getragene Meinung in seinem Orgelneubau verwirklicht[1].

Die Orgel ist das Musikinstrument, das seiner Klangerzeugung nach und in seiner kirchlichen Funktion zwischen der Menschenstimme als der Trägerin des Wortes und dem gewöhnlichen Musikinstrument seine Stelle hat. Gerbert zitiert dafür ein Zeugnis aus dem Traktat des Aurelianus: „Igitur ad omnem sonum, qui materies cantilenarum est, triformen constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat; secunda organica, quae ex flatu subsistit; tertia rhythmica, quae chordarum amministratur intensione, pulsuque digitorum numeros recipit"[2]. Diese eigentümliche Mittelstellung der Orgel als Klangorgan überträgt sich auf ihre Stellung innerhalb der Träger der gottesdienstlichen Handlung; sie vermittelt zwischen dem Verkünden des liturgischen Wortes und der Stille[3]. Der Klang der Orgel steht als „entvokalisiertes Wort" (Mahrenholz) zwischen der Erhabenheit der kultischen Begehung und der Gleichmäßigkeit und Sinnengebundenheit des gewöhnlichen Daseins, zu dem eben das gewöhnliche Musikinstrument gehört. So ist es zu verstehen, daß zu Eingang und Ausgang des Gottesdienstes die Orgel erklingt.

---

[1] Die eigentliche Aufgabe seiner musikgeschichtlichen Studien sah Gerbert in der Erneuerung der Kirchenmusik aus der historischen Einsicht; die Korrespondenz gibt viele Hinweise auf diese Bemühungen. Vgl. E. Hegar, Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins, Straßburg 1931 und Chr. Großmann, Fürstabt M. Gerbert als Musikhistoriker. Kirchenmus. Jahrbuch 1932, woselbst die Korrespondenz ihre diesbezügliche Auswertung erfährt.

Die Kirchenmusik im Kloster hatte allerdings kein sehr großes Ansehen: „Sanct Blasi (dies ungemein reiche Reichsstift) hat immerhin etlich und vierzig (meistens junge) Männer auf ihre kleinere Klöster, Prioraten, Probsteien und Pfarreien auszusetzen, die nur alsdann wieder nach Hause kehren, wenn Musikgeist, Kräfte und Übung verflogen sind: hiemit findet man im Kloster selbst fast keine, als meistens alte, ausgediente und zur Musik nicht mehr aufgelegte Männer, dann etwa 20 jüngere, derer ein jeder sich mit einem Amte, wo nicht gar mit mehreren beladen findet, ferner beyläufig 20 fratres, die noch den Schulstudien abwarten, und endlich so viele Layenbrüder, die zur Musik nichts beyzutragen vermögend sind, als daß sie wechselweise den Calcanten spielen. Aus diesem ergiebt sich die Hauptursache der schlechten Musik zu St. Blasi, der Leutmangel, welches einem jeden fremd und auffallend vorkömmt, der von dieses Klosters innern Verfassung keinen Vorschmack hat. Bey meinem dortigen Aufenthalt ... entdeckte ich noch mehrere Ursachen, aus denen ich wenigstens eine nicht verschweigen muß. Der jetzt regierende Fürstabt [Gerbert] liebt die Studien mehr, dann die Musik, wiewohl sie ihren Wert gehörig schätzen: sie trachten allein Gelehrte aus ihren Leuten zu bilden, und glücklich zum Staunen der Vor, Jetzt und Nachwelt: ja der Fürstabbt glänzet da unter den Seinen, wie der beste Mond unter den Sternen an dem wirklich noch ziemlich nachtgrauen breisgauischen Himmel. — Noch mehr: Dieser weltberühmte Herr ist gar auch ein Feind der heutigen verdorbenen oder ausgearteten Kirchenmusik, und mit Recht ..." (Aus F. F. S. A. v. Boecklin, Beyträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland; nebst freymüthigen Anmerkungen über die Kunst, Freiburg i. Br. 1790.)

[2] Aurelianus Reomensis Musica disciplina saec. IX. Caput V: De vocum nominibus. Gerbert scriptores ... I, S. 27, das Zitat in De cantu II, S. 146.

[3] Vgl. hierzu die Studien über Orgel und Liturgie von Lechthaler, Böser, Mahrenholz usw. in den Berichten über die Kongresse für Kirchenmusik 1927, für Orgelkunst in Freiburg und Freiberg i. Sa. Außerdem: K. G. Fellerer, Die Aufgaben des Organisten beim Hochamt im 18. Jahrh. Musica sacra, Oktober 1927. Über die Stille als Bestandteil der kultischen Handlung: Ursprung, Kath. Kirchenmusik, Potsdam 1932 und Odo Casel, Die Liturgie als Mysterienfeier, Freiburg i. Br. [12]1922, Kap. IV: Das mystische Schweigen.

Der Historiker Gerbert verfolgt durch die Geschichte der abendländischen Musik die Stellung der Orgel; seine Darstellung geht letztlich darauf hinaus, dem Orgelspieler sinnvolle Haltung gegenüber seiner gottesdienstlichen Aufgabe zu lehren. Die näheren Vorschriften, die wiedergegeben werden, beziehen sich auf die Zeiten des Kirchenjahres oder auf die Teile der Messe, wo die Orgel erklingen soll oder wo sie zu schweigen hat; ferner wird dargestellt, in welcher Weise sich Chor und Orgel in den Vortrag kirchlicher Gesangstücke teilen. Zum Schluß des Kapitels ergreift der Fürstabt, der bisher nur berichtend zusammenstellt, selbst das Wort: „Dum vero id semper & ubique sperandum haud est de organistis, sive laici, sive clerici, aut etiam religiosi sind, ut sicut ingenio ad musicam praestant, ita moribus ac vita sint compositi: a superioribus saltem, quos modestia & gravitate praestare oportet, in ordinem redigendi sunt, & in officio continendi; ne rem divinam inhonorent, ac contaminent, fideliumque mentem et attentionem potius ab eo, quod in ecclesia agitur in divino officio, avertant & distrahant, offendiculoque sint; quam ut ad devotionem et affectum, proposito convenientem, excitent animentque, pios animo instillando motus placido suavique organorum sono ac idoneis modulis, ac fovendam pietatem insinuandamque reverentiam, praesenti Deo eucharistico debitam“[1]. In diesem Bewußtsein, in eine gegenwärtige Göttlichkeit den Klang zu tragen, liegt die tiefste Sinngebung und die schöpferische Vorstellung, aus der Orgel und Orgelmusik in ihrer äußeren Erscheinungsform entstehen.

Über diese Zusammenhänge vermag die besondere Aufstellung der Orgel im Kirchenraum, die auf den Fürstabt selbst zurückgeht, Wesentliches auszusagen: Die Grundlage der Kirche war eine große Rundkirche, der sich der Mönchschor anschloß. Zwischen Rotunde und Mönchschor sollte der Altar stehen. Abschluß des Mönchschores bildete der Sitz des Abtes und darüber im Obergeschoß die Musikempore mit der großen Orgel, die nach der Meinung des Abtes „den Hauptprospekt in den Kürchen ausmachet, wie sonsten der Hochaltar, welcher nun auf französische oder welsche Art à la Romaine mitten in dem Chor unten aufgerichtet wird“[2]. D'ixnard und Salzmann hatten vertraglich einen Entwurf für diesen Prospekt zu liefern[3]. Zwischen der Rotunde (der Laienkirche) und dem Mönchschor stand ein prunkvolles Chorgitter, in das Medaillons mit Darstellungen der vier Evangelisten eingelassen waren[4]. So stand zwischen den Gläubigen einerseits und den Klostergeistlichen andererseits der Altar und das Chorgitter, dessen Bildschmuck die Verkündung des Wortes Gottes im Evangelium versinnbildlichte. Diese Orgelaufstellung ist eine Entsprechung zur Bauidee evangelischer Orgelauf-

---

[1] De cantu II, S. 197. Vgl. hierzu die Entsprechung in den Auszügen aus Orgelpredigten, die Gurlitt mitteilt (Die Wandlungen des Klangideals der Orgel ...), Freiburger Orgeltagung 1926.

[2] Bad. Generallandesarchiv (B.G.L.), Stift St. Blasien, Fasc. 330; der Brief ist veröffentlicht bei Pfeilschifter, I, Nr. 472a, bei Schmieder, St. Blasien, Anhang S. 99.

[3] Der Entwurf von D'ixnard ist erhalten in dessen „Recueil d'architecture“ 1791; der Entwurf von Salzmann, der dem ausgeführten Prospekt entspricht, liegt in der Salzmann-Mappe des Badischen Generallandesarchivs.

[4] Die Zeichnung zu diesem vielbewunderten Gitter, das durch den badischen Hofschmiedemeister Hugenest gefertigt wurde, liegt im B.G.L. in der Salzmann-Mappe. Reproduktion bei Schmieder, Abb. 103.

stellungen, wo Altar, Kanzel und Orgel übereinander ein architektonisches Ganzes bilden. In St. Blasien erhebt sich über dem Altar — an Stelle eines Altarbildes — in der Tiefe des Raumes der Orgelprospekt[1], der aber nicht dem Altar, sondern dem Sitz des Abtes als des obersten Trägers der gottesdienstlichen Handlung beigeordnet ist. Wie in den schwäbischen Benediktinerklöstern stand auch in St. Blasien die Orgel unter den Mönchen; sie gehörte in den Raum für die Beauftragten des Gottesdienstes. Dieser Idee war die Gestaltung des ganzen Raumes dienstbar: Zu beiden Seiten waren über den Chorstühlen Psalmverse in vergoldeter Schrift zu lesen: „Psallam Deo meo quamdiu sum" und „Cantabo Domino in vita mea"[2]. Diesen Psalmversen liegt die Vorstellung jenes unaufhörlichen, ewigen Sanctus um die gegenwärtige Göttlichkeit zugrunde, die letztlich auch die Symbolik des barocken Orgelprospektes bestimmt. Aus dem Tragwerk für die Orgelpfeifen wird ein Bildwerk, das diesen unaufhörlichen Musikvorgang in musizierenden Engelgruppen darstellt; häufig bildet ein harfespielender König David den Mittelpunkt[3].

Auch in St. Blasien erscheint als Bekrönung ein harfespielender König David, der aus dem Entwurf Salzmanns übernommen wurde. D'ixnard hatte an dieser Stelle Putten geplant, die dann — vermutlich auf Gerberts Anregung — durch die Figur Davids ersetzt wurden, weil in dem Psalmisten die Idee christlicher instrumentaler Musikübung versinnbildlicht war. Die Holzbildnerarbeit führte Joseph Hör aus; sein Werk atmet eine lichte Klarheit und Schönheit der Erscheinung und umgeht jede barocke ekstatische Bewegung sowohl im Ornament wie in den Figuren[4]. Für die Erkenntnis der historischen Stelle dieses Orgelneubaues ist es aufschlußreich, daß die Anlage des Prospektes, die sich von der gewohnten Prospektanlage der Familie Silbermann nicht unterscheidet, in der einzelnen Ausgestaltung doch vom barocken Überschwang — z. B. des Zittauer Prospektes — zur klassizistischen Beruhigtheit abgewandelt wird. Noch deutlicher wird die Umwandlung erkennbar im Vergleich des Weingartener oder Ottobeurener Prospektes mit dem von St. Blasien. Waltet dort letztmögliche Auflösung des räumlichen Zusammenhanges in wesensmäßiger Entsprechung zum Kirchenraum, so findet sich in St. Blasien strengste Zusammenfassung zu einem geschlossenen Ganzen, zum Eindruck einer ruhigen und vornehmen Großartigkeit im Sinne des klassizistischen Stilwillens.

---

[1] Einen Eindruck von der architektonischen Wirkung dieser Anlage geben die Abbildungen bei Schmieder, St. Blasien, Nr. 107, 118, 120, 121.

[2] Nach Grandidier, Nouvelles œuvres inédites, Colmar 1897, I, S. 161. Grandidier besuchte im Jahre 1784 die neuerbaute Abteikirche und gab darüber eine eingehende Beschreibung.

[3] Gottfried Silbermann hat in seinen größeren Prospekten ebenfalls diese musizierenden Gruppen anbringen lassen — so in Freiberg, in Zittau und in Dresden —, die allerdings, namentlich im Vergleich mit den schlesischen Orgelprospekten, in rein dekorativem Sinne, ohne das Hintergründige augenfällig zu machen, geformt sind.

[4] Diese Bildfiguren sind verstreut worden; die David-Figur ist vorläufig noch verschollen, die Putten sind teilweise in den Sammlungen der Kirche St. Blasien und in der Pfarrkirche Bauerbach bei Bretten. Bei der Aufstellung der Orgel in St. Stephan zu Karlsruhe war für diese Bildwerke kein Platz vorhanden. Vgl. über die Orgelumbauten: Fr. Hirsch, 100 Jahre Schauen und Bauen, Karlsruhe 1928, S. 508ff.

II

Die eigentliche Bauarbeit an der Orgel begann nach langen brieflichen Verhandlungen zwischen der Abtei und dem Orgelbauer, die für die Kenntnis des deutschen Orgelbaues im 18. Jahrhundert sehr aufschlußreich sind[1]. Joh. Andreas Silbermann eröffnet die Verhandlungen mit einem sehr ausführlichen Schreiben vom 20. Januar 1772 (siehe Anhang)[2]. Hierin wird die ganze Disposition mitgeteilt; ferner werden nähere Angaben über die Stimmung des Werkes, über die bauliche Eingliederung der Orgel und über die Pläne zur Bauarbeit selbst gemacht. Im Anschluß hieran geht von der Abtei ein „Pro Memoria die in der fürstl. Stifts Kirchen St. Blasien zu verfertigende Orgel betreffend" aus, zu dem mehrere Äußerungen, darunter eine des Abtes Coelestin und eine Silbermanns, vorliegen. Abt Gerbert geht bei dem Neubau grundsätzlich auf die Weise vor, indem er zu den wesentlichen Fragen von mehreren Seiten Äußerungen einfordert und daraus die endgültige Entscheidung trifft[3].

Diese Fragen beziehen sich zunächst auf die bauliche Eingliederung und dann auf die klangliche Anlage der Orgel selbst. Hierbei treten wesentliche Dinge des Orgelbaues ums Jahr 1775 in Erscheinung: es wird die Frage nach der Notwendigkeit des Rückpositivs, die Frage nach der Stellung des Regierwerkes und schließlich die nach der Weglassung etlicher Register gestellt.

Adlung lehnt in seiner „Musica mechanica organoedi" von 1768 (I/279)[4] das Rückpositiv ab mit der Begründung, es sehe nicht wohl aus und sei für den Spieler wegen der Erschwerung der klanglichen Kontrolle ein Hemmnis; Gottfried Silbermann baut kein Rückpositiv mehr[5]. Von den Antworten, die zu der Frage über die Notwendigkeit des Rückpositivs vorliegen, sind zwei zustimmend, zwei für die Weglassung. Der eine der anonymen Schreiber bestreitet die Notwendigkeit des Rückpositivs, „obwohlen ein solches nicht nur bei großen Orgeln gewöhnlich, sondern auch für einen Organisten sehr bequem, damit er nicht immerfort nötig habe, die Registerzüg aus- und ein zu schieben". Für die Daseinsberechtigung des Rückpositivs werden als Gründe angeführt: das Rückpositiv ist noch bei jedem größeren Orgelwerk üblich, es dient der Kirche zur größten Zierde; in St. Blasien muß es mit dem Abtsstuhl eine Einheit bilden, schließlich ist es auch für den Organisten zur Klangvariation sehr wichtig. Auch Joh. Andreas Silbermann hält das Rückpositiv — im Gegensatz zu seinem großen Verwandten — für notwendig und überzeugt auch den zunächst widerstrebenden Baudirektor D'ixnard davon; das Ergebnis ist die Erbauung des von Silbermann vorgeschlagenen Rückpositivs.

Die weitere Frage betrifft die Stellung des Spieltisches. Es war in St. Blasien bekannt, daß in Weingarten ein freistehender Spieltisch stand, von dem aus der

[1] B.G.L., Stift St. Blasien, Fasz. 330. „Acta betr. den Accord mit Hr. Joh. Andreas Silbermann, Orgelmacher von Straßburg wegen einer neuzumachenden Orgel in hiesige Stiftskirche ab anno 1771 biß 1775."

[2] Dieses Schreiben wird von Pfeilschifter, Korrespondenz ..., nur kurz in einer Fußnote erwähnt in Bd. I, Nr. 485a, Anmerkung 1.

[3] Die Bauakten enthalten mehrere Faszikel mit solchen Antworten.

[4] Neuausgabe von Mahrenholz, Kassel 1930.

[5] Die Angaben über den Orgelbau Gottfried Silbermanns stützen sich auf E. Flade, Der Orgelbauer Gottfried Silbermann, Leipzig 1926.

Spieler den Altar sehen konnte, während Silbermann einen Spielschrank — der Bautradition der Familie folgend — bauen wollte. Dagegen wandte man sich aber allgemein, da dadurch das Spielwerk viel zu sehr erschwert werde. Namentlich Abt Coelestin formuliert dies sehr nachdrücklich; Silbermann läßt sich aber auf gar keine Vorschläge dieser Art ein, die die leichte Spielbarkeit oder die Zuverlässigkeit der Traktur beeinträchtigen könnten. Es erscheint fast wie eine gewisse Kritik des erfahrenen und sicheren Meisters an dem experimentierfreudigen Gabler in Weingarten oder Riepp in Ottobeuern, wenn er in seinem Schreiben die Notwendigkeit ausspricht, daß die Orgel nicht in der ganzen Breite der Kirche herum zerstreut werde, und daß „eine zu weitläufige und confuse Mechanik", die sehr unbeständig sei, vermieden werden muß[1].

Die Beantwortung der Frage nach den wegzulassenden Registern führt in den Gesamtbereich des Klangaufbaues der ganzen Orgel. Joh. Andreas Silbermann hatte bereits mit seinem Schreiben vom 20. Januar 1772 eine Disposition vorgelegt, die nach den verschiedenen Verhandlungen in folgender Form auch in den endgültigen Vertrag vom 25. Mai 1772 aufgenommen wurde:

Disposition eines neuen Orgelwerkes, welches in das hochfürstliche Reichs Stift und Gotteshauß St. Blasi gemacht werden könnte.

Register im Hauptwerk

*1.	Montre oder Prinzipal von feinem polierten englischen Zinn[1]	16	schuhton
*2.	Montre oder Prinzipal ebenso	8	„
*3.	Prestant oder Octav von Zinn	4	„
*4.	Bourdon oder Coppel, die erste Octav von Holtz, die übrigen von Metal, das ist eine Komposition von Zinn und Blei	8	„
*5.	Quinte oder Groß Nazard im Baß gedeckt, im Discant offen, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	6	„
*6.	Quinte oder Nazard, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	3	„
7.	Große Tierce oder Tertz von Metal aus	4	„
*8.	Tertz von Metal aus	2	„
*9.	Doublette oder Super octav, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	2	„
10.	Cornet, von Metall	8	facht
*11.	Fourniture oder Mixtur, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	4	„
12.	Cymbel ebenso	3	„
*13.	Trompette, die Corpora von Zinn, die Füß Metal, Mundstück und Zungen von Messing	8	schuhton
*14.	Clairon, ebenso	4	„

[1] Die Aufstellung des Spieltisches war in den zeitgenössischen Orgelbauten ein verschieden gelöstes Problem; in Weingarten stand der Spieltisch frei, in Ottobeuren stand er inmitten des Mönchschores. Vgl. hierzu: F. Böser, Die Orgel bei den schwäbischen Benediktinern der Barockzeit, Benediktinische Monatsschrift 1928. Bilder über diese Spieltische bei Böser und bei Bärnwick, Die große Orgel im Münster zu Weingarten in Württemberg, Weingarten 1922. Eine der betreffenden Aktenstellen lautet: „Ist zwar möglich, die Manual also einzurichten, daß der Organist gegen den Altar und übrigen Musikanten sehe, gleichwie in denen Reichs-Gottshäusern Weingarten und Ochsenhausen ersichtlich, es dürfte sich aber Herr Silbermann hierzu schwerlich verstehen, indeme dadurch das Regierwerk sowohl als die Tractation des Claviers ungemein erschweret . . ."

[2] Die mit * versehenen Register sind heute noch in der Orgel der Stephanskirche Karlsruhe vorhanden. Die heutige Disposition bei Flade: Gottfr. Silbermann, S. 40.

Register im Oberwerk

*1.	Montre von Zinn, von diesen werden einige der größten von Holtz inwendig gesetzet	8	schuhton
*2.	Bourdon oder Coppel, die zwei ersten Octaven von Holtz, die übrigen Metal	16	,,
*3.	Bourdon die erste Octav von Holtz, die andere von Metal	8	,,
*4.	Quintathoen die Corpora und Füß von Zinn	8	,,
5.	Prestant die Corpora von Zinn, die Füß Metal, wovon die größten in polliertem Zinn im schein stehen sollen . . .	4	,,
6.	Nazard von Metal	3	,,
*7.	Doublette, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	2	,,
8.	Tertz von Metal, aus	2	,,
9.	Sifflet, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	1	,,
*10.	Cornet von Metal.	5	facht
*11.	Fourniture, die Corpora von Zinn, die Füß Metal	3	,,
*12.	Trompette de Rezit oder Discand-Trompette, die Corpora von Zinn, die Füß von Metal, Mundstück und Zungen von Messing		
*13.	Fagot Baß, die Corpora von Zinn, die Füß ebenso, die Mundstücke von Metal, Zungen von Messing	8	schuhton
14.	Vox humana, die Corpora von Zinn, die Füß von Metal, Mundstück und Zungen von Messing	8	,,

Register im Ruckwerk

*1.	Montre: einige der größten von Holtz, die übrigen von feinem polierten Zinn	8	schuhton
*2.	Bourdon, die 15 größten von Holtz, die übrigen Metal .	8	,,
*3.	Prestant: die Corpora von Zinn, die Füß Metal	4	,,
*4.	Flöte: von Metal	4	,,
5.	Nazard: von Metal, aus	3	,,
*6.	Doublette: die Corpora von Zinn, die Füß Metal	2	,,
7.	Tertz: von Metal, aus	2	,,
8.	Larigot: von Metal	$1^1/_2$	,,
9.	Carillon: durch den Discand	2	facht
10.	Fourniture: die Corpora von Zinn, die Füß Metal	3	,,
11.	Cromhorne: die Corpora von Zinn, die Füß Metal, Mundstück und Zunge von Messing	8	,,

Register im Pedal

*1.	Prinzipalbaß: von Holtz, offen.	16	schuhton
*2.	Supbaß: gedeckt von Holtz	16	,,
*3.	Octavenbaß: von Holtz, offen	8	,,
*4.	Prestant: von Metal	4	,,
*5.	Bompartte: die Corpora von Zinn, nebst denen Füssen, die Mundstück und Zungen aber von Messing	16	,,
*6.	Trompettenbaß: die Corpora von Zinn, die Füß Metal, Mundstück und Zungen von Messing	8	,,
*7.	Clairon: die Corpora von Zinn, die Füß Metal, Mundstück und Zungen in Messing	4	,,
*8.	Cornetto: ebenso	2	,,

Tremblant forte, oder ein geschwindter Tremulant im Hauptwerk, Tremblant doux oder ein langsamer Tremulant im Hauptwerk, Schwebung zur vox humana

im Oberwerk. Diese 47 Register werden aus 2768 Pfeifen bestehen[1]. Und soll das ganze Werk in den Cammerthon gestimmt werden. Die drei Manual-Clavire sollen von Ebenholtz und bein verfertigt werden, und jeder in Baß mit CC+BB+EF anfangen, und im Discand mit $\overline{\overline{\overline{d}}}$ endigen. Es sollen dieselben so eingerichtet seyn, daß man erstlich jedes besonders spielen kann. So dann das Haupt-Manual und Oberwerk zusammen, oder das Hauptwerk mit dem Ruckwerk oder auch daß man alle dreye, wenn man auf dem Hauptwerk oder Mittleren Clavier spielet, zusammencoppeln kann.

Das Pedal clavier soll aus zwei völligen Octaven oder 25 Clavibus bestehen.

Dieses Werk erfordert 6 Blasebälge, da jedes nach französischem Maßstab 6 Schu lang, 3 Schu 4 Zoll breyt seyn soll, und aus 7 Falten bestehen.

Die sieben Windladen, Caxale, Registraturen und übrige Einrichtung der Orgel sollen von bein, dürrem Holtz und dauerhaften Matherialien verfertigt werden.

Zu einem solchen Orgelwerke alle erforderliche Matherialien als Zinn, Bley, Meßing, Holtz, Leder, Pergament, Leim und wie sie sonsten Namen haben mögen, in meinen Kösten anzuschaffen, und diese Orgelarbeit zu Straßburg durch meine Arbeiter verfertigen zu lassen, wie auch die dazu erforderliche Schlosserarbeit zu zahlen, also daß von seiten hochgedachten fürstlichem Stift und Gotteshauses weiter vor nichts zu sorgen wäre, als in dessen Kosten den Transport zu besorgen, und den Orgelkasten verfertigen und aufsetzen zu lassen, und mir nebst dreyen Personen das Logament und die Verköstigung während meines zweimahligen aufenthaltes jedesmahl drei Monat lang zu verschaffen. offeriere über mich zu nehmen um 18000 fl, sage achtzehn Tausend Gulden französisch Geld, die neuen Louis d'or zu 12 fl, und den doppelten Taler zu 3 fl gerechnet, und zwar könnte dieses Geld in folgenden unterschiedenen Terminen bezahlet werden: als nämlich beim Schluß dieses accords die Summe von 4200 oder 350 Louis d'or den zweiten Termin nach Proportion des ersten Transports der Arbeit. Den dritten Termin wann von dato in zwei Jahren hin die einrichtung der Mechanic in den Orgelkasten wird gemacht und eingerichtet seyn. Und den letzten Termin, wann wiederum nach Verfluß eines Jahres nämlich 1775, die ganze Orgel wird vollkommen verfertiget und ausgemacht seyn.

Wann aber allenfahls Gott über mich disponieren sollte, daß ich das Ende dieser Arbeit nicht erleben würde, und alsdann das hochfürstliche Stift St. Blasi dieses Orgelwerk durch jemand anders würde verfertigen lassen, so soll in Absicht dessen, sogleich meine erste Arbeit seyn, alles mögliche sowohl vor den Orgelkasten, als das Orgelwesen selbsten, mit seiner mechanischen Einrichtung in einem deutlichen Modell, abriß, Tabellen und Mensuren zu verfassen, damit ein anderer Orgelmacher sich in das angefangene Project desto besser finden könnte. Uebrigens wird in diesem Falle nicht zu zweifeln seyn, daß meine Erben in ansehung der sowohl schon verfertigten als angefangenen Arbeiten sich mit hochgedachtem hochfürstl. Reichsstift St. Blasi der Billigkeit gemäs abfinden würden, damit beyderseits Parteyen ausser Schaden gesetzt würden.

St. Blasi, den 25. May 1772

Martin Johann Andreas Silbermann
Abbt

Die Orgel von St. Blasien wurde in einem Zeitpunkt geplant und erbaut, als schon deutlich im deutschen Orgelbau eine Wandlung im Klangempfinden gegenüber der Orgel eingesetzt hatte. Die Züge dieser Wandlung: Betonung der Grund-

[1] Stieffell gibt bei der Untersuchung der Orgel 1812 51 Register und 2747 Pfeifen an, eine nähere Erklärung ist nicht möglich. Akten des Umbaues im Archiv des Kath. Oberstiftungsrates Freiburg i. Br.

tönigkeit, Aufgabe des Werkprinzips zugunsten einer reichen Wandlungsfähigkeit der Klangfläche, andere, empfindsame Deutung des einzelnen Klangträgers, Aufkommen neuer Klangfarbeneffekte machen den Hintergrund aus, vor dem die Gestaltung des Klangwerkes der Orgel für St. Blasien in ihrer historischen Bedeutung erkennbar wird[1]. Die Eigenart des Klangaufbaus liegt in dem Grundsatz seiner Einheitlichkeit, der mit großer Konsequenz durchgeführt ist. Im Vergleich mit der Orgel Joseph Gablers in Weingarten wird diese Einsicht bestätigt; manche Äußerungen in den Bauakten von St. Blasien könnten geradezu als Kritik an den in Weingarten maßgebenden Baugrundsätzen gedeutet werden. Die beiden Klangwerke sind in der Tat außerordentlich verschieden. In Gablers Werk lebt — trotz alles schwäbischen Willens zum Experiment und zum Neugestalten — die barocke Orgeltradition weiter mit der Neigung zur Phantastik und zum geheimnisvoll Erregenden des Klanges, mit der Neigung zur Vielfalt und zur Vielgestaltigkeit der Klangträger[2]. Im Orgelwerk Silbermanns ist dagegen eine große, vorbedachte und vornehme Klarheit des entstehenden Klangbildes die Wesensgrundlage, die der Orgel in ihrem heutigen Zustand noch eignet.

Die Einheitlichkeit des Klangaufbaues der Orgel zu St. Blasien hat ihre Wurzel zunächst einmal in der gottesdienstlichen Aufgabe selbst, die — wie bereits ausgeführt wurde — eine vermittelnde ist und somit eine Klanggebung erstrebt, die selbstwertige und effektvolle Farbwerte umgeht, bei der der einzelne Klang aus einer veränderungsfähigen Klangeinheit heraus entsteht. Die Klanggeschichte der Orgel, wie sie von Mahrenholz erforscht wurde[3], beweist, daß gerade in katholischen Ländern — Italien und Frankreich — diese Klanggestalt der Orgel erstrebt wurde, die auch ihre Entsprechung in der Orgelkomposition fand.

Die zweite Grundlage der Disponierung Silbermanns ist der für Gerberts Neubau geltende Stilwille des Klassizismus. Gerbert hatte durch seine vielen Reisen, die er früher in wissenschaftlicher, dann in fürstlicher und politischer Angelegenheit gemacht hatte, und durch seine weitgespannten Beziehungen zur ganzen gebildeten Welt Anschauung und Meinung genug, auch den Orgelklang für die neue Kirche in seiner Wesentlichkeit anzugeben: er wünscht „keine gar zu große und vielerley Register, welche natürlicher weiß das Gehör verthumen, daß man nichts recht unterscheiden kann“.

---

[1] Die Nachweise hierzu in der Übersicht bei G. Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin, II, 1936: Orgelbau und Orgelspiel in Deutschland seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts.

[2] Vgl. hierzu: Weber, Die Orgeln von Jos. Gabler und Joh. Nep. Holzhey, Diss. Tübingen 1931; Böser, Die Orgel bei den schwäbischen Benediktinern der Barockzeit, Benediktinische Monatsschrift 1928; Wörsching, Barocke Orgelsagen, Die Musik, Jahrgang 20, 1928 (die mitgeteilten Sagen beziehen sich auf die Weingartener Orgel); Wilhelm v. Scholz, Die Stimme des Raumes, in: Wanderungen, Leipzig 1934. Die Schrift des Dichters ist insofern bedeutsam, als hier der Klangeindruck der Orgel zu Weingarten außerhalb eines musikalisch-fachlichen Aufnehmens Ausdruck gefunden hat.

[3] Chr. Mahrenholz, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel 1929. Ferner: Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte, Orgeltagung Freiberg 1927. Vgl. in diesem Bericht die Angaben über den italienischen Orgelbau mit seinem Ausbau der Prinzipalfläche.

Hier kehrt in der Formulierung des Abtes das gleiche Klangideal wieder, das Joh. Andreas Silbermann mit der Reinigkeit des Klanges meint, und welches von dem Abt Coelestin mehrfach ausgesprochen wird bei der Beantwortung der Frage, welche Register des Silbermannschen Vorschlages wegbleiben sollen. Die vornehme und leuchtende Klarheit, die das volle Werk der Orgel heute noch aufweist, ist eine Gestaltungseigenart, die sicherlich in Beziehung zu dem Schönheitsbedürfnis und der Neigung zu Harmonie und Ordnung im Klassizismus zu setzen ist. Das Prinzip der Disponierung aus einer wandlungsfähigen Klangeinheit heraus entspricht durchaus dem Gestaltungswillen des Klassizismus.

Die dritte Grundlage der Disponierung, die zur gottesdienstlichen Aufgabe der Orgel und dem Stilwillen des Klassizismus hinzukommt, ist das handwerkliche Herkommen Joh. Andreas Silbermanns vom französisch-elsässischen Orgelbau. Die Forschungsergebnisse über den Orgelbau der Familie Silbermann, wie sie namentlich von Flade und Mahrenholz niedergelegt wurden, werden auch in diesem Orgelbau restlos bestätigt[1].

Der Klangaufbau der Orgel besteht aus drei Werken, nämlich dem Hauptwerk, Oberwerk und Rückwerk, und dem Pedal. Nach der Zeichnung Silbermanns, die dem ersten Schreiben vom 20. Januar 1772 beiliegt, war der Pedalkasten im Hintergrund aufgestellt; davor stand der für das Hauptwerk und darüber — als „Aufsatzwerk“, wie es die Akten nennen — das Oberwerk. Silbermann betont die Trennung der Werke[2].

Die Register selbst unterscheidet er in solche zur Stärke und solche zur Veränderung[3] und meint das gleiche, was im französischen Orgelbau als Fond d'orgue (jeux d'octaves) und jeux de mutation bezeichnet wird[4].

Die Grundregister sind Prinzipale, Rohrwerke und Gedackte, die auf gegenseitige Verschmelzbarkeit intoniert sind. Aus der Mischung dieser Grundregister ergibt sich der eigentliche Grundklang, der durch die Hinzunahme eines Aliquotregisters, also durch ein Register zur „Veränderung“ seine charakteristische Klangfarbe erhält[5]. Es liegt hier eine deutliche Entsprechung zur Lautlehre vor, nach

---

[1] Flade, Der Orgelbauer Gottfried Silbermann, Leipzig 1926; Der Zukunftswert der Silbermann-Orgel, Orgeltagung Freiberg 1927; Freiberg in Sachsen und die deutsche Orgelbewegung, ferner: Mahrenholz, Die Orgelregister; H. Klotz, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze, Kassel 1934.

[2] Vgl. die Äußerungen Silbermanns im Anhang.

[3] Silbermann schreibt in seiner Antwort auf das Pro Memoria der Abtei: „Das projectierte Orgelwerk ist für die große Kirche nicht zu groß. Ich habe zwar nach den eingesehenen Rissen, wo mir Monsieur Dixnard gewiesen die Kirche sehr favorable zum Thon gefunden, dahero ich glaube, daß die Orgel wenn alles zusammen gespielet würde, einen großen [?] effect thun mus. Allein dieses wird bei gewissen solemnitäten von einer Orgel verlanget. Will man aber die Stärke moderieren, so hat ja der Organist die Wahl so wenig Register zu ziehen als er will. Man macht ja nicht deßwegen viele Register um nur immer eine Stärke, als vielmehr mancherley veränderungen zu machen, damit man nicht alle Tage einerley hören darf. Wozu insonderheit ein Ruckwerck vieles beyträgt.“

[4] Nachweis bei Flade, Gottfried Silbermann, S. 134.

[5] Diese Einsicht wird bestätigt durch die erhaltenen Registrierangaben für Silbermann-Orgeln. Vgl. G. Schlecht, Originale Registermischungen auf Silbermannschen Orgeln, Einführungsheft: Orgeltagung Freiberg 1927. Eine bestimmte Klangzusammenstellung — „Zug“ genannt — wird nach dem besonders hervortretenden und die Klangfarbe bestimmenden Oberton benannt (Nassat-

der nämlich der charakteristische Vokalklang auch durch Anzahl und Anordnung der Formanten bestimmt ist.

Die Prinzipale durchziehen gleichsam als tragende Mitte den ganzen Tonbereich der Orgel. Sie sind in der folgenden Anordnung disponiert; zum Nachweis, wie Joh. Andreas Silbermann die Dispositionsweise seines Vaters wahrt, ist die entsprechende Anordnung im Straßburger Münster[1] hinzugefügt:

	St. Blasien[2]	Straßburg
Prinzipale:		
Im Hauptwerk:	16′	16′
	8′	8′
	4′	4′
	2′	2′
Im Oberwerk:		
	8′	8′
	4′	4′
	2′	2′
Im Rückwerk:		
	8′	—
	4′	4′
	2′	2′
Zungenregister:		
	—	Trompete . . 16′
Im Hauptwerk:	Trompete 8′	Trompete . . 8′
	Clairon . . 4′	Clairon . . . 4′
		Voix humaine 8′
Im Oberwerk:	Trompete de recit 8′	—
	Fagot Baß . . . 8′	
	Vox humana 8′	Cromhorne . . 8′
Im Rückwerk:		
	Cromhorne . 8′	Voix humaine 8′
		Trompete . . 8′
		Clairon . . . 4′
Im Pedal:		
	Bompartte . 16′	Bombarde . . 16′
	Trompete. . 8′	Trompete . . 8′
	Clairon . . . 4′	Clairon. . . . 4′
	Cornetto . . 2′	

Die Rohrwerke treten klangerweiternd zu den Prinzipalen. Kern der Rohrwerkgruppe ist die Zusammenstellung Trompete 8′ und Clairon 4′; Joh. Andreas erstrebt offenbar viel weniger den mächtigen Rohrwerkklang, den der Vater für das Straßburger Münster bereitstellt. Nach dem heutigen Befund sind diese Rohr-

Zug — quintbetont —, Terzenzug usw.). Diese besonderen Register werden zu einem Grundklang gezogen (z. B. Rohrflöte 8′, Spitzflöte 4′).

[1] Nach Flade, Gottfr. Silbermann, S. 34.

[2] Der Prinzipalchor ist heute noch außerordentlich schön; leider läßt sich eine für die historische Erkenntnis förderliche Beschreibung nicht geben, da durch den Walckerschen Umbau durch Verbreiterung der Labien, durch die Anbringung von Kernstichen und durch Umstellung der Pfeifenreihen starke Eingriffe vorgenommen wurden. Octav 2′ im heutigen III. Manual ist z. B. von Walcker als Registerzug bezeichnet „Flautino 2′“.

werkregister für solistisches Hervortreten wegen des sehr aufdringlichen Schnarrens nicht verwertbar; in Verbindung mit dem Prinzipalchor entsteht aber heute noch ein außerordentlich schönes und gerundetes Plenum, das sich in dieser Hinsicht von heutigen Orgelbauten unterscheidet, wo die Zungenstimmen in der Regel — als selbstwertige und solistisch verwertbare Klangträger — viel härter und unvermittelt zum Prinzipalchor stehen. Die beiden Solo-Zungenregister, die Silbermann für St. Blasien baute, Cromhorne und Vox humana, sind heute nicht mehr vorhanden. Außergewöhnlich ist die Disponierung der Zungenstimmen im Pedal, das den ganzen Tonraum vom 16′ bis zum 2′ aufweist. Die vier Register sind heute noch vorhanden und geben dem Baß im Plenum eine außerordentliche Macht und Fülle, die das Plenum des Manualwerkes gewaltig trägt[1].

Gedackte und Flöten:

Im Hauptwerk:		Bourdon . . . 16′
	Bourdon . . 8′	Bourdon . . . 8′
Im Oberwerk:		
	Bourdon . . 16′	
	Bourdon . . 8′	Bourdon . . . 8′
	Quintathoen 8′	—
	—	Flöte . . . . 4′
Im Rückwerk:		
	Bourdon . . 8′	Bourdon . . . 8′
	Flöte. . . . 4′	
Im Pedal:		
	Subbaß . . 16′	—

Den Gedackten, die der französische Orgelbau unter der Bezeichnung Bourdon zusammenfaßt, und den Flöten kommt eine gewisse klangvermittelnde Funktion zu, die auch in den erhaltenen Registermischungen für Silbermann-Orgeln (vgl. Anm. 5, S. 446) deutlich erkennbar ist. Sie dienen der Klangmilderung innerhalb der Prinzipal-Rohrwerkmischungen oder werden als Begleitregister verwendet.

Aliquotregister:

Im Hauptwerk:

Grundstimme		
16′		
8′		
4′	Groß Nazard . . 6′ ($5\frac{1}{3}'$)	
	Grosse Tierce . . 4′ ($3\frac{1}{5}'$)	Terz . . . $3\frac{1}{5}'$ [2]
2′	Nazard . . . . . 3′ ($2\frac{2}{3}'$)	Nassat . . $2\frac{2}{3}'$
	Terz . . . . 2′ ($1\frac{3}{5}'$)	Tierce . . . $1\frac{3}{5}'$

[1] Das 2′-Rohrwerkregister im Pedal ist nicht ungewöhnlich, aber doch selten. Gottfried Silbermann hat einmal in der Dresdener Hofkirche ein Cornetto 2′ geplant; seine übrigen Orgelbauten haben dieses Register nicht.

[2] Nach Flade, Gottfr. Silbermann, S. 34, hat Andreas Silbermann dieses Terzregister aus der „alten Quint 6′, die nicht mehr gebräuchlich", gebaut. Joh. Andreas Silbermann erwähnt dieses Register in seinem Bericht über die Straßburger Münsterorgel nicht mehr. Es scheinen — nach den auseinandergehenden Berichten bei Flade, der auf die originalen Bauakten zurückgeht, und bei Joh. Andreas Silbermann, der als Pfleger der Orgel einige Jahrzehnte nachher seinen Bericht macht — bauliche Veränderungen vorgenommen worden zu sein.

Im Oberwerk:

8′		
4′		
	Nazard . . . . . 3′ ($2^2/_3$′)	Nazard . . $2^2/_3$′
	Terz . . . . 2′ ($1^3/_5$′)	Terz . . . $1^3/_5$′
1′	Sifflet . . . . . . 1′	Larigot . . $1^1/_3$′

Im Rückwerk:

8′		
4′		
2′	Nazard . . . . . 3′ ($2^2/_3$′)	Nazard . . 3′
1′	Terz . . . . 2′ ($1^3/_5$′)	Terz . . . $1^1/_3$′
	Larigot . . . . . $1^1/_2$′ (sic!)	

Im Pedal: Keine Aliquotregister.

Die Aliquoten haben eine eigene Bedeutung für den Aufbau des Klangwerkes. Im Orgelbau für St. Blasien ist die Forderung nach dem lückenlosen Aufbau der Obertonreihe in einem Orgelwerk, die Sauveur 1702[1] aufgestellt hatte, mit größter Konsequenz erfüllt. Das Hauptwerk ist auf dem 16′ basiert; demzufolge beginnt die Obertonreihe mit der im allgemeinen sehr ungebräuchlichen Quint $5^1/_3$′, die der Vater schon als „nicht mehr gebräuchlich" im Straßburger Münster zur Terz umbaute. Dieses Quintregister ist heute noch vorhanden und gibt dem Prinzipalklang eine sehr schöne „Veränderung". Silbermann hat alle Teiltöne disponiert. Die Tendenz des damaligen Orgelbaues, wegen der besseren Verschmelzung hochliegende Aliquote zu bauen, ist ihm bekannt; er hält im Falle einer notwendigen Verbilligung Tierce $3^1/_5$′ und Nazard $5^1/_3$′ und schließlich auch das sehr hohe Quintregister Larigot $1^1/_3$′ für entbehrlich[2].

Gemischte Stimmen:

Im Hauptwerk:

Cornet . . 8fach[3]	Großes Cornet 5fach
Fourniture 4fach	Mixtur. . . . 4fach
Cymbel . . 3fach	Cimbale . . . 3fach

Im Oberwerk:

Cornet . . 5fach	
Fourniture 3fach	Mixtur. . . . 3fach
	Cimbale . . . 3fach

Im Rückwerk:

Carillon. . 2fach	—
Fourniture 3fach	Mixtur 3fach

Im Pedal: Keine gemischten Stimmen.

---

[1] „De l'application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue."

[2] Die heute noch erkennbare Verschmelzungskraft der Aliquoten hat Walcker wahrscheinlich bestimmt, im heutigen I. Manual sämtliche Silbermannschen Aliquoten zu belassen, die die erkannten Registriermöglichkeiten in sehr schöner Weise zulassen. Flade erkennt auch bei Gottfried Silbermann die „weich und edel intonierten Aliquoten" (Flade, Der Zukunftswert der Silbermann-Orgel, Orgeltagung Freiberg 1927).

[3] Diese Angabe findet sich in der Disposition des Vertrages, die 8fache Anlage des Cornetregisters ist selten, der heute im I. Manual vorhandene Cornet ist nur 5fach.

Jedes Werk enthält in der „Fourniture" ein eigenes Mixturregister, das im Hauptwerk durch Cymbel 3fach und im Rückwerk durch Carillon 2fach eine Diskanterweiterung erfährt. Silbermann hatte bei der Disponierung der gemischten Stimmen die Meinung des Abtes Coelestin nicht beachtet, der seine Abneigung gegen den Mixturenklang deutlich ausspricht: „Was die Mixtur [= Fourniture 4fach als mittlere Mixtur] und Cymbal [3fach als hohe Mixtur] betreffet, geben solche in die Weithe keine Stärkhe, wie ich vor einigen Jahren in dem Reichsgottshaus Weingarten beobachtet, ohneracht alldort die Mixtur 12fach übersetzet". „Das beste in der Disposition ist überhin, daß zu einem so großen Werk die Fourniture oder Mixtur und Cymbal, nach viler Orgelmacher gebrauch gar nicht übersetzet ist, mithin in dem Gehör nicht so widerwärtig, sondern andere Register ein wahre Stärke geben, als e. g. in dem Hauptwerk das doppelte Prinzipal, Doppelt-Nazard und Terz"[1].

Nachdem der Bau 1775[2] vollendet war, fand die Orgel von allen Seiten große Bewunderung. Der Abt selber vermerkt in „De cantu . . ." den großartigen Klangeindruck[3]. Die gelehrten Besucher des Klosters werden auf den Klang aufmerksam und erwähnen ihn in ihren Reiseberichten. Friedrich Nicolai besucht 1781 St. Blasien, wo er sehr aufmerksam aufgenommen wird und in seiner Reisebeschreibung Worte größter Anerkennung findet[4]:

„. . . Wir hörten den größten Teil einer Messe von Domenico Scarlatti, wozu auch die schöne Orgel ertönte, die letzte von Silbermann in Straßburg, welche er in seinem 70-ten Jahre verfertigte. Der schöne silberne Ton der Orgel in der Frauenkirche zu Dresden stellte sich dabey meinem Geiste lebhaft vor, und Homilius, den ich darauf spielen hörte. Die Musik der Messe machte mir viel Vergnügen." Auch die Aufstellung der Orgel findet Erwähnung: „Der Altar ist ungefähr zwanzig Stufen erhöht, welche Stufen die ganze Breite der Kapelle einnehmen. Hinter dem Altartische nimmt ein großes Gemälde, die Himmelfahrt Christi darstellend, die ganze Wand der Kirche bis an die Decke ein. Hinter demselben ist in der Höhe die Orgel und das Musikchor angebracht, so daß der Gesang der Hofkapelle aus den Wolken zu kommen scheint, indem man die Sänger und Sängerinnen nicht sieht."

1781 wird das Kloster von einem Prof. Sander besucht, der die Orgel ebenfalls in seinen Reisebericht aufnimmt:

„Ganz hinten im Chor steht eine Orgel, die 50 Register[5] und ein Positiv hat.

---

[1] Die „wahre Stärke" wird nach dem Abt Coelestin von den Fundamentalstimmen gegeben, „als Montre Prinzipal, Praestant Oktav, Bourdon, Subbaß, Octaven-Baß, Prinzipalbaß, Bompartz", „zu diesen gehört dann die Terz, Quinta und Superoktav in dem Manual, sambt einer Trompet"; an diese Bemerkung, die eine Bestätigung des oben Ausgeführten darstellt, schließt sich die obige Anmerkung über die Mixturen an.

[2] Die letzte Zahlung an Silbermann erfolgte am 25. August 1775 in St. Blasien.

[3] De cantu . . . II/193: Praestant organa fratrum Silbermannorum Dresdense et Argentoratense, aliaque eorundem in Saxonia vicinisque, nostris etiam terris: superstes Argentoratensis Joannes Andreas, nunc demum etiam jam senex, ex veteri mecum amicitia, in se suscepit ecclesiae nostrae D. Blasii e ruinis ex incendio surgenti organo animam addere; quo nihilominus aliis mole impar est, quae passim stupenda audiuntur . . ."

[4] Fr. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bd. 12, Berlin und Stettin 1796.

[5] Nach dem Dispositionsvorschlag sind nur 46 Register vorgesehen gewesen; auch beim Umbau

Sie ist noch vom alten Silbermann und hat 17000 Gulden gekostet. Aber ihr Ton ist kostbar und Herz einnehmend . . ."[1]

In diesem Urteil kündet sich Schubarts empfindsames Verhältnis zum Orgelklang. Der elsässische Abt Grandidier, der 1784 in St. Blasien weilt, erwähnt die Orgel als ein Meisterwerk[2]. Die Abtei veröffentlicht 1784 ein Buch über die in diesem Jahr fertiggestellte Kirche[3]. Leider ist über die Orgelweihe, die wahrscheinlich schon bei der Beendigung des Orgelbaues 1775 erfolgte, nichts vermerkt; in einer der Festpredigten, die zum Abdruck gelangen, wird Silbermann mit den andern am Klosterneubau beteiligten Künstlern erwähnt[4]. Unverkennbar zeigt sich aber doch in diesen Urteilen, in der Bewunderung des Orgelwerkes, eine gewisse Leere und innere Fremdheit dem Wesentlichen des Orgelklanges gegenüber, wie dies in den Äußerungen des Fürstabtes und des Orgelbauers erkennbar wird. Eine neue Welt tut sich aber auf mit dem Urteil im „Kater Murr" E. Th. Hoffmanns, das (nach Flade) nicht einmal vom unmittelbaren Hörerlebnis ausgeht. Dort wird von dem geheimnisvollen und absonderlichen Orgelbauer und Magier erzählt:

„Auf dieser Wanderung, die er in Gemeinschaft mit andern Gesellen, meistens wüsten, rohen Burschen, unternahm, sprach er einst ein in der Abtei St. Blasius, die im Schwarzwalde belegen, und hörte dort das berühmte Orgelwerk des alten Johannes Andreas Silbermann. In den vollen herrlichen Tönen dieses Werkes ging zum erstenmal der Zauber des Wohllauts auf in seinem Innern, er fühlte sich in eine andere Welt versetzt, und von dem Augenblick an war er ganz Liebe für eine Kunst, die er sonst mit Widerwillen treiben müssen."

Hier spricht der Romantiker, der den Klang nur noch in seiner innermenschlichen Bedeutsamkeit erfaßt, einen weiteren Lebensraum aber, wie er der Orgelmusik und dem Orgelklang erst die eigentliche Lebenskraft geben kann, nicht mehr erkennt.

Mit diesen Wesenszügen wird dieser letzte große Orgelbau der Familie Silbermann zu einem bedeutsamen Dokument der Geschichte des Orgelbaues. Vor dem Hintergrund der großen Umwälzungen, die mit dem Jahr 1789 über alle Bereiche des inneren und äußeren Daseins des abendländischen Kulturraumes hereinbrechen sollten, und der Umwälzungen und Umwertungen, die im viel kleineren Bereich des Klanges geschahen, entsteht hier ein Orgelwerk letzter Reife sowohl in der Sinngebung durch den Auftraggeber Fürstabt Martin II. Gerbert als auch in der baulichen Ausführung durch den Orgelbauer Johann Andreas Silbermann.

---

stellt Stieffell 51 Register fest. In den Akten findet sich über weitere Register über den Vertrag hinaus nicht die geringste Andeutung.

[1] „Herrn Professor Sanders Reise nach St. Blasien um Michaelis 1781". Bernoullis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, 8, 1782, Berlin.

[2] Œuvres inédites des Grandidier, Colmar 1897, I/153.

[3] „Feyerlichkeit des in dem fürstl. Stift St. Blasien auf dem Schwarzwald eingeweihten neuen Tempels", St. Gallen 1784. Die wenigen Hinweise auf die Beteiligung der Musik an diesen Feiern sind sehr oberflächlich und ohne Bedeutung. Der Organist bei der Einweihungsfeier war Pater Schell, nach Böcklin („Beyträge zur Geschichte der Musik . . .") ein „herrlicher Organist". „. . . Eine herrliche Orgel von 49 Registern verkündigt dem Herrn und ihrem berühmten Urheber dem Hr. Silbermann von Straßburg das Lob." „Dieser Marmortempel, an dem der schöpferische Geist eines Dixnard, die Kunst und Anmuth eines Silbermann, der belebende Pinsel eines Wenzinger, die Meisterhand und Geschicklichkeit so vieler Künstler sich verewigt, wird den Namen Martins II. der späten Nachwelt verkündigen." (S. 59.)

Anhang

Auszüge aus den Briefen Joh. Andreas Silbermanns über den geplanten Orgelbau[1]

1. Erste schriftliche Äußerung Silbermanns vom 9. Xbris 1771:

... Nemlich was die Anzahl derer Register belangend, so möchten wohl gegen 40 genug sein, wan man eine Orgel machte, die aus einem Manualwerk, einem Ruck Positiv und dem Pedal bestehen thäte. Wan aber auch über dem Manual-Werk, ein Oberwerk verlangt würde, worin wohl nicht weniger als 12 bis 13 Register erforderlich wären, da könnte die Anzahl derer sämbtlichen Registern auf 46 kommen, und zwar würde nichts überflüßiges gemacht werden; so wie es in vielen großen Werken geschieht, wo man durch die anzahl vieler Register eine Orgel sucht ansehnlich zu machen, und daher viele überflüßige Register machet, wodurch man eben keine sonderliche Abwechslung, wohl aber eine große unreinigkeit heraus bringet.

Was die Zeit betrifft, welche zu Verfertigung eines solchen Wercks erforderlich ist, so melde, daß weilen ich jederzeit vor sehr nötig gefunden habe immerfort selbsten Hand anzulegen, und dahero eine solche Arbeit nicht wie bei andern Professionen angehet, durch viele Leute beschleuniget werden kann, so giengen weniger nicht als drey Jahre darauf.

Allein was wäre da zu thun, wan ich in währender Arbeit mit Todt abgehen sollte, auf was art könte ein hochfürstl. Stift St. Blasien befriediget und meine Hinterlassenen ausser schaden gesetzet werden. Dan weilen mir einfiel, daß man mir als ich die Orgel in dem Stift Arlesheim machen solte, diesen Artikel in den Accord rückte: daß wan ich allenfals vor Verfertigung der Orgel mit Todt abgienge, meine Erben schüldig seyn solten, dieses Werk in vollkommenen Zustand stellen zu lassen; so habe vor nöthig erachtet wegen diesem Artikel erwehnung zu tun. Nun habe dermalen meinem Bruder Daniel[2], der in Sachsen war, meldung deswegen gethan, der sich auch in diesem Fall anerboten alsdann davor zu sorgen, so ferne ich meine gedanken wegen dem gantzen Mechanismo deutlich in Zeichnungen hinterlassen wolte. Ich redete auch wegen eben diesem Artikel mit meinem jüngsten Bruder Heinrich[3], der als die Orgel in dero Gotteshauß zu Villingen[4] aufgesetzt wurde, mitarbeitete. Er gab aber zur Antwort, daß weilen er das Orgelwesen quittiret und wegen verfertigung immer bestellter Instrumenten als Piano et forte, Clavecins, Spineten und Clavichordien beschäftigt und davor weit und breyt bekant ist, so würde ihm die unterlassung dieser Arbeiten zum schaden gereichen, besonders da er in ein paar Jahren hin seinen ältesten Sohn auch dazu anzuziehen im Sinne hat.

Was die Reise nach St. Blasi betrifft, so wäre dieselbe dermalen unnöthig, dan als Mr. Dixnard im August 1769, da ich eben in Ettenheimmünster die Orgel verfertigte, hier war, um mir die Abrisse der Kirche zu weisen, so hat er einen flüchtigen Entwurf hinterlassen, wornach der Platz zur Orgel groß genug würde, wan dessen Tiefe vom Geländer inwendig biß hinten an die Mauer 20 Schue hat. Wan nun französische Schue [= 0,325 m] gemeint sind, so könnten wohl 6 Blasbälge in der größe wie die an dero Orgel in Villingen auf ein Bühnlein hinter die Orgel gesezet werden. Die breyte zwischen denen Säulen von 30 Schue und die Höhe von 48 ist überflüssig groß genug. Mir hat nicht gefallen wollen, weilen eine überflüssige weitläufigkeit in der Mechanik entstünde, daß M. Dixnard meinem Bruder zu verstehen gab, daß vornen mitten in der Orgel eine Oeffnung

---

[1] Diese schriftlichen Vorverhandlungen stellen eine sehr aufschlußreiche Dokumentensammlung zur Geschichte des Orgelbaues dar. Über den Orgelbau in Frankreich liegt ein solches umfassendes Quellenwerk bereits vor: Norbert Dufourcq, Documents inédits relatifs à l'orgue français, extraits des archives nationales, départementales, municipales, paroissales, notariales et des Bibliothèques, Paris 1935.

[2] Johann Daniel Silbermann lebte 1717—1766, wurde 1753 der Universalerbe Gottfried Silbermanns in Dresden.

[3] Johann Heinrich Silbermann (1727—1799) wirkte in Straßburg; seine Umstellung zum Bau von Klavierinstrumenten zeigt die Abwendung der Zeit von der Orgel, die hier sogar im Bereich der Familie Silbermann erscheint und Joh. A. Silbermann tatsächlich als den letzten der bedeutenden Orgelbaumeister der Familie erscheinen läßt.

[4] Abt Coelestin, der Abt in Villingen, empfahl Silbermann wegen dieser Orgel, die etwas kleiner als die von St. Blasien war.

seyn müsste, wodurch der Schall der Stimmen aus dem Winther-Chor sich sollte heraus höhren lassen. Dieses aber wäre nur in diesem Fall nöthig, wan die Orgel hinten an der Mauer angebauen würde.

Ehe mehreres davon gemeltet werden könte, so wäre nöthig mir die verlangten Register zu übermachen, wie auch zu melden, ob man darauf siehet etwas großes ins Gesicht stellen zu lassen.

Sonsten bin dermalen mit einem kleinen 8füssigen Orgelwerk vor die wohlehrwürdigen Klosterfrauen zu St. Katharinen in Kolmar beschäftiget, mehrere Arbeit habe zur Zeit nicht annehmen wollen, aus eben vorgemelter Ursache.

Was vor ein Vergnügen wäre es mir vor etwan zehen Jahren gewesen, wan gelegenheit gehabt hätte, ein so ansehnlich Orgelwerk machen zu dörfen, besonders in ein so hochansehnliches Gotteshauß, woselbst das würdige Oberhaupt in denen Merckwürdigkeiten und Alterthümern (wovon ich ein grosser Liebhaber und verehrer bin) so gelehrt ist, wie in einem kürzlich [?] herausgekommenen Buch zu ersehen ist.

2. Brief Silbermanns vom 20. Januar 1772 an den Abt Coelestin über den Orgelbau[1]:

Hochwürdtiger
In Gott andächtiger
Insonderes genädiger Herr

Auf den gütigen Befehl hin bin abermahl so frey gegenwärtiges an Ew. Hochwürdten und Genaden zu adreßieren. Daß aber dieses mein Schreiben so lange ausgeblieben, ist dies die Ursache, weilen vorher nöthig war, alles so zu überlegen, damit wann mein Vorschlag angenommen werden sollte, ich mit grösserer Gewissheit die ferneren Spekulationen fortsetzen könnte. Diese Orgelaffaire nun betreffend, so gestehe, daß dero zu diesem antrag übernommene Bemühung und das gute Zutrauen, womit ihre hochfürstl. Genaden von St. Blasi mich beehren, mich gleichsam zu beleben scheinen, noch alle meine Kräfte anzustrengen, eine Arbeit in dieses so hochberühmte Gotteshaus mit der hülfe Gottes anzunehmen.

Um aber zu diesem Orgelgeschäft die nöthige Verfügungen vornehmen zu können, so muß ich vornehmlich folgendes einberichten und darauf eine Anwort erhalten, befor ich die ferneren Überlegungen darüber anstellen kann, wie dieses Werk sich auch im Prospekt zeigen soll.

Erstlich so folget anbei die Specification derer Register[2], welche zu zweien Manual-Werken nemlich einem Hauptmanual, einem Oberwerk, einem Ruckwerk und Pedal dienen sollen. Wovon deren Anzahl so wohl zur Stärke als Veränderungen, vor die vorhabende große Kirche nicht überflüssig seyn werden.

Zweytens den thon betreffend worin die Orgel soll gestimmet werden, so wird man ohne Zweifel den so genandten Kammerthon verlangen, weilen aber der Kammerthon gar oft mit dem Chorthon confundieret wird, so melde hier zur erläuterung, daß viererley thöne sind, worin die Orgeln gestimbt wurden. In ganz Teutschland ist vor diesem der Cornet Thon üblich gewesen; sonderlich haben sich die Orgelmacher dessen gerne bedient, weilen dadurch die grossen Pfeifen wenig platz einnahmen und keine sonderliche länge erforderten. Dieweil aber dieser Thon wegen seiner Höhe dem Gesang beschwerlich war, so machte man denselben einen $1/2$ Thon tiefer und nannte ihn den Chorthon. nach diesem wurde derselbe wieder einen $1/2$ Thon herabgesetzt, den man den Kammerthon nante. Dieser Thon scheint allgemein und vollkommen eingeführt zu seyn, denn alle Musikalische Instrumenten sind darein gestimmet. Man nennt ihn auch den Italiänischen Thon, weilen er in ganz Italien bräuchlich ist. In Frankreich war der Thon noch einen $1/2$ Thon tiefer weder der Kammerthon, und hieß der Französische Thon, wird aber selten mehr gebraucht, demnach glaube, daß auch zu St. Blasien der Kammerthon, so wie die Orgel in dero Gotteshauß in Villingen hat, wird verlangt werden.

---

[1] Dieser Brief ist in der Korrespondenz des Fürstabtes nicht aufgenommen; Pfeilschifter erwähnt sein Vorhandensein in einer kurzen Fußnote, I, Nr. 485a, Anm. 1.

[2] Diese Disposition ist wörtlich in den Vertrag aufgenommen und wird daher an dieser Stelle nicht noch einmal mitgeteilt.

Drittens, so wäre um die Einrichtung der Arbeit in der Ordnung vornehmen zu können sehr nothwendig, wenn die eigentliche Zeit bestimmet werden könnte, wan dieses Theil der Kirche und der Platz zur Orgel so fertig seyn könnte, daß keine grobe Arbeiten mehr darin gemacht würden, auch vornehmlich Thüren und Fenster geschlossen wären. ich wäre gesinnt zweymal mit drey von meinen Leuten mich nach St. Blasi zu begeben, an der Orgel aus zu machen. Das erste Mahl wan der Kasten stünde, um den Mechanismum darein zu machen, das ander mahl um das Werk vollkommen zu verfertigen. jedesmahl würden nicht weniger als 3 Monat zeit darauf gehen. Und weilen dazu zwey Sommer angewendet würden, so könnten in dieser Zwischenzeit ein und andere Sachen die in diesem geschlossenen Theil der Kirche noch möchten auszumachen seyn, vorgenommen werden: denn wan ich das zweyte mahl mit Intonieren und Stimmen zu tun hätte, so wäre es sehr hinderlich wan andere arbeiter in der Kirche arbeiteten, welches nicht ohne Geräusch und Staub abgehen thäte.

Ich habe zwar in dero geehrtestem Schreiben ersehen, daß in zwey Jahren das Chor vollkommen soll ausgemacht und geschlossen seyn. Es ist sich aber auf die Parole der Werkleute nicht gewis zu verlassen. Wan ich darauf zahlen könnte, so wolte ich auf beforstehenden Sommer über zwey Jahr, wann bis dahin der Kasten fertig gestellt wäre, mich vors erste mahl schon einfinden, und den Beschluß so Gott will das künftige Jahr darauf, nemlich 1775 machen[1].

... Anbey würde meine erste Arbeit seyn, wie ichs bey allen Orgeln zu thun gewohnt bin, die ganze Einrichtung des Werkes in Beschreibung und deutlichen Rissen nebst denen Mensuren zu verfassen[2], welche nicht allein zu meiner nöthigen Nachricht, sondern auch wan ich das Ende der Arbeit nicht erleben solte, andern, welche diese Arbeit ausmachten, zum gäntzlichen Unterricht dienen könnten. ... Was nun den äusserlichen Prospekt der Orgel betrifft, so wäre meine Meynung, solche so ins Gesicht zu stellen, daß sie auf eine anständige Art durch gute Hauptpartien aneinandergebauet und nicht in der ganzen breyte der Kirche herum zerstreuet würde. Und weilen eben der Prospekt sich nach der inneren Einrichtung des Werkes richten mus, wan man anders eine zu weitläuffige und confuße Mechanic, welche sehr unbeständig sein mus, vermeiden will, so denke, daß nur in diesem Fall der Herr Baumeister nöthig wäre wann die Hauptsache entworfen, um so dan das Projekt nur auszuzieren. Wäre es ihme aber beliebig mir einen Entwurf von seinen Gedanken zukommen zu lassen, und derselbige kan zu dem projectierten Orgelwerk dienen, so wäre es mir um so viel lieber ...[3]

3. Aus einer Anmerkung über die Disposition und die Preisgestaltung des Orgelbaues:

Darin [in dem Schreiben vom 20. Januar 1772] ist die Disposition eines grossen sogenannten 16-füssigen Orgelwerks mit drei vollkommenen Manualen und einem Pedal beschrieben. So wie sich solches vor eine so grosse Kirche als man dahin bauet schücken wird. Dadurch sowohl das Gesicht als das Gehör durch den Effect der ausgesuchten Registern wird contendirt werden.

Es könnte wohl auch ein starkes so genandtes 8-füssiges Werk gemacht werden, mit etwan 7 Registern weniger und demnach mit drey Manualwerken und Pedal. Welches bey 4000 fl. wohlfeyler zu stehen käme als dieses, wo ich in gemeltem Brief beschrieben habe ...

Auch ist es mit Kunstarbeiten so beschaffen, daß man auf unterschiedene Art arbeiten kann, nach dem gemeinen Sprichwort: darnach Geld, darnach waar.

---

[1] Dieser Bauplan wurde genau eingehalten.

[2] Diese Risse und Beschreibungen sind den Akten nicht beigegeben. Rupp, Entwicklungsgeschichte, S. 57, kennt die Arbeitsbücher des Joh. Andreas Silbermann, weiß aber von der Orgel von St. Blasien nur die heutige veränderte Disposition der Stephanskirche Karlsruhe mitzuteilen.

[3] Die ausgelassenen Teile dieses Briefes beziehen sich ausschließlich auf die maßstäbliche Eingliederung des Orgelwerkes in den Gesamtkirchenbau.

Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit

Von Hans Joachim Zingel, Halle (Saale)

Die vorliegenden Studien behandeln die Jahrzehnte von etwa 1775 bis um 1825. Die Begrenzung dieser Zeitspanne nach rückwärts ergibt sich in Anlehnung an eine frühere Arbeit des Verfassers, die als Endpunkt ihrer Untersuchungen die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts nahm, in denen mit den ersten gedruckten „Schulen" die neuzeitliche Harfentechnik einigermaßen erkennbar wird. Der Abschluß unserer heutigen Betrachtungen ist durch das Aufkommen der „Doppelpedalharfe" in Erards System und deren beginnende Ausbreitung in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts gegeben; im Verein mit dieser mechanischen Neuerung bereitet sich der Umschwung vor, der die ältere Epoche in gewissen Stileigenheiten deutlich gegen die jüngste Zeit absetzt. Einige, schon in der „Festschrift für Max Schneider" (Eisleben 1935, S. 147ff.) im größeren Zusammenhang skizzierte Gedankengänge erhalten hiermit ihre ausführliche Begründung. Da bisher fast alle Vorarbeiten fehlten und das meiste Quellenmaterial ausländischen Ursprunges ist, kann diese Arbeit aber keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit und endgültige Ordnung der Dinge erheben.

I.

Nach 1750 übernimmt Frankreich allmählich die Führung in allem, was die Harfe, ihren Bau und ihre Musik angeht. Für die Entwicklung der Pedalmechanik hat Paris geradezu ein Monopol auf Jahrzehnte hinaus. Die ursprünglich deutsche Erfindung findet dort zuerst Anklang[1], und mehrere Verbesserungen französischen Ursprungs fördern den weiteren Ausbau des Pedalsystems. Im Jahre 1782 wird bereits Cousineaus Neuerung einer zweifachen Pedalanordnung von der Pariser Akademie begutachtet, Einzelheiten des Mechanismus werden noch im Laufe der Jahre verfeinert. Um 1800 steht die Pariser Harfenfabrik der Nadermans frères in vorderster Linie, und schließlich ist es der berühmte Séb. Erard, dem es nach langjährigen Bemühungen gelingt, eine Harfe „mit doppelter Pedalrückung" erstmalig in praktisch verwendbarer Form herauszubringen. Das Urteil führender Mitglieder der Pariser Akademie über sein Werk datiert vom Jahre 1815. Mit dieser Tat ist der Schlußstrich unter jahrzehntelange Vorarbeiten gezogen und bis auf weiteres ein unübertrefflicher Grad der Vervollkommnung erreicht.

Die ständige Beschäftigung mit mechanischen Problemen in der französischen Hauptstadt ist kein Zufall, sondern Folge einer stetig wachsenden Beliebtheit des

---

[1] Vgl. mein „Harfe und Harfenspiel", Halle 1932, S. 144.

Instruments in der Gesellschaftsmusik. In den aristokratischen Salons hat man in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts den reizvollen Klang entdeckt, und seither schwärmen besonders Frauen für das neue Modeinstrument. Von Marie Antoinette[1] bis zu Madame Récamier[2] gibt es viele Liebhaberinnen des Harfenspiels, denen allenthalben nachgeeifert wird. Als deren Lehrer finden zahlreiche Berufsspieler Gunst und Brot. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten gedruckten „Harfenschulen"[3]. In den Widmungen ihrer Kompositionen verewigen diese Virtuosen die Namen ihrer hohen Gönner, auch führen sie selbst klangvolle Titel[4]. Auf Bestellung aristokratischer Liebhaber schrieb ja auch W. A. Mozart sein einzigartiges „Konzert für Flöte und Harfe" (1778). Alle Stürme der Revolution, des ersten Kaiserreiches und der Restauration haben die angesehene Stellung der Harfe nicht erschüttern können[5], unvermindert hält ihr Ruhm bis ins 19. Jahrhundert an, und mit der allmählichen Ausbreitung des Harfenspiels im Ausland wird französischer Geschmack auf lange Zeit hinaus in der Harfenliteratur maßgeblich. Pariser Virtuosen tragen auf ihren Reisen französische Musik und französische Instrumente überallhin, und die napoleonische Herrschaft verleiht auch auf diesem Gebiet der Mode des Französierens politischen Nachdruck.

Den gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr sich steigernden Bedarf an Musik für Harfe bemüht man sich durch reichliche Veröffentlichungen zu decken. Neben den Virtuosen Fr. Petrini, Chr. Hochbrucker, Krumpholtz[6], Hinner, Cardon, Vernier, Fr.-J. Naderman[7], De Marin[8], D'Alvimare, Gatayes père, Dizi, Bochsa u. a. finden wir F. A. Boieldieu[9], J. J. Démar, I. Pleyel[10], Rod. Kreutzer[11] als Komponisten von Harfenmusik. Aber nicht nur Solo- und

---

[1] Unter dem Namen einer „Harfe der Marie Antoinette" werden meines Wissens verschiedene Instrumente in europäischen Museen gezeigt.

[2] Vgl. A. Kastner, ZIMG XIII, 300.

[3] Vgl. Acta musicologica, Leipzig 1935, VII, 162ff.

[4] P. J. Cousineau nennt sich „Harfenist der Königin und Gräfin von Artois"; M. P. d'Alvimare ist „Harfenmeister der Kaiserin Josephine" und Mitglied der Kammermusik Napoleons I.; Fr.-J. Naderman bezeichnet sich als „Kammerkomponist und I. Harfenist des Königs" (Carls X.), er ist auch Mitglied der Ehrenlegion und wird als erster Lehrer für Harfenspiel am Pariser Conservatoire beschäftigt.

[5] Die „Mémoires sur le 18. siècle et la révolution française", 10 Bände, II. Ed. Paris 1825, der Steph. Félicité de Genlis, die auch eine Harfenschule herausgegeben hat, zeichnen ein anschauliches Bild der Geschichte des Harfenspiels in der französichen Gesellschaftskultur.

[6] Etwa 1745—1790. Fétis (Biogr. univ.) lobt seine Kompositionsart; Kr. war Schüler von J. Haydn. Eine „Sonate f. Fl. od. Viol. u. Hf." ist (Hannover 1933) neu gedruckt.

[7] 1773—1835. Klangvoll und instruktiv sind seine „6 Sonatinen", deren Neuausgabe Edm. Schuëcker vor Jahren besorgte.

[8] 1769—1861. Fétis, a. a. O., nennt seine Musik „véritablement classique".

[9] Die Allgem. musikal. Ztg., Leipzig 1807 nennt seine Harfensonaten „nirgends ganz uninteressant", zählt sie jedoch unter die „geringeren Arbeiten" dieses Komponisten. Sein Harfenkonzert ist kürzlich im Rundfunk zu hören gewesen; das bei Cochet, Paris, gedruckte Stimmenmaterial besitzt die Landesbibliothek in Schwerin.

[10] Sein Name wird in der Geschichte der Harfe noch einmal berühmt durch die „chromatische Harfe" der Firma Pleyel, Wolff & Cie in Paris gegen 1900.

[11] Sehr ansprechende Kompositionen gab er in Gemeinschaft mit dem Harfenisten N. Ch. Bochsa (1789—1856) heraus.

Ensemblestücke werden gedruckt, auch in größeren Orchesterwerken nimmt die Harfe bald ihren Platz ein. Schon E. M. Grétry nutzt den Harfenklang in einigen seiner Opernpartituren, z. B. in „Caravane du Caire“ (1783) und „Anacréon chez Polycrate“ (1797)[1]. Besondere Bedeutung erlangen dann die umfangreichen Partien in Lesueurs „Ossian ou les Bardes“ (1804), Méhuls „Uthal“ (1806) und „Joseph“ (1807) und Spontinis „Vestale“ (1807). Lesueur führt sogar schon einen Harfenchor ein, und dieser rauschende Effekt ist auch bei den Krönungsfeierlichkeiten für Napoleon I. im Dom bewundert worden.

So reiche Mittel stehen dagegen in Deutschland um 1800 nicht zur Verfügung. Zwar ist bereits in den siebziger Jahren inmitten der zahlreich erscheinenden lehrhaften Literatur auch eine erste deutsche „Harfenschule“[2] veröffentlicht worden, die die Kenntnis des Instruments in gewissen Kreisen bezeugt, im übrigen sind aber Nachrichten über das Harfenspiel vorerst verhältnismäßig spärlich. Auch hält sich hier noch lange die ältere und umständlich zu handhabende „Hakenharfe“. Die neuen französischen Pedalharfen kommen erst um 1800 nach Deutschland und sind in den ersten Jahren so kostspielig, daß man sich weiterhin meist mit dem beschränkten System begnügen muß[3]. Deshalb richtet auch J. H. Backofen (1786—1839, Gotha und Darmstadt), der vielgepriesene Virtuos und Lehrer der Frau Dorette Spohr, obwohl er selbst bereits die Pedalharfe meistert, wohlweislich allerlei neue Harfenmusik „für Hakenharfe“ ein, schreibt selbst verschiedene Kompositionen für sie und behandelt in seiner 1801 erschienenen und später mehrfach aufgelegten Harfenschule ausführlich die ältere Harfenform. Die Vorherrschaft der Hakenharfe in deutschen Landen geht so weit, daß noch in den Jahren 1804—1815 mehrere Verbesserungen des Instruments angepriesen werden. Nur ganz allmählich wird sich die Ausbreitung der Pedalharfe vollzogen haben; auch machte nachweislich die Umstellung auf die neue Spielart Schwierigkeiten. Für die Kunstmusik mußte demnach die Harfe als ziemlich unergiebiges und schwer zu behandelndes Instrument gelten[4]. Außerdem werden die durchschnittlichen Leistungen der deutschen Musiker auf diesem Gebiet damals recht gering eingeschätzt[5]. Nur vereinzelte Virtuosen werben mit Erfolg für das seltene Instrument. Unter den deutschen Vertretern sind nach 1800 besonders zu rühmen Dorette Spohr-Scheidler, die erste Frau des großen Geigers[6], und Caroline

[1] Ges.-Ausg. Bd. 7/8 und 22/23.

[2] Joh. C. G. Wernich, Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen, 1. Aufl., Berlin 1772, behandelt nur die Hakenharfe.

[3] Vgl. die Allgem. musikal. Ztg., Leipzig 1801/02, 4. Jg., S. 44ff.

[4] In den „Briefen über die Harfe“ (Allgem. musikal. Ztg. 1801, S. 697ff.) wird von der Harfe als von einem zwar unvollkommenen, aber „angenehmen“ Instrument gesprochen, und recht beziehungsvoll äußert sich der Referent dieser Zeitung (1802, Nr. 37) über Backofens „Variationen“: „Der Mangel an abwechslungsreichen harmonischen Fortschreitungen fällt in unsern Tagen umso empfindlicher auf, weil frappante Ausweichungen in aller Art von Tonstücken zur Mode geworden sind, man aber bey der Hakenharfe keinen Gebrauch von dieser wahrhaft angenehmen Würze machen kann.“ Backofen verstehe es jedoch, durch wechselvolle Figuration sein Möglichstes zu tun, so daß sein Werk in diesem Rahmen doch lobenswert genannt sein müsse.

[5] Vgl. die Besprechung der Harfenschule von Backofen in der Allgem. musikal. Ztg. 1801/02, S. 44ff. [6] Vgl. ZfM 1934, Heft 4.

Longhi-Möser, eine geborene Italienerin und Gattin des Konzertmeisters Möser. der die Erstaufführung von Beethovens Neunter Sinfonie in Berlin dirigierte (1826). Häufiger als einheimische Harfenvirtuosen treten fremdländische Künstler auf. In ihrer Zahl überwiegen die weiblichen Vertreterinnen; Francisca Ferrari, Frau Simonin-Pollet und Madame Varennes sind die berühmtesten. Unter den Kompositionen, die auf deutschem Boden entstanden sind, müssen neben den Veröffentlichungen des schon erwähnten Backofen und seiner Kollegen P. C. Reymann und Fr. Hasenbalg[1] in gebührendem Abstand Spohrsche Arbeiten, nämlich seine Sonaten für Violine und Harfe, mehrere Solostücke, ein Trio und zwei Concertante, sowie E. Th. A. Hoffmanns in seiner Art einzig dastehendes Harfenquintett (1806/7) gerühmt werden.

In deutschen Orchestern ist der Harfenist um 1800 noch eine Seltenheit. Obwohl seine Tätigkeit für einige Opern des Spielplans nötig und nur sehr selten eine tüchtige Kraft zu finden sei, wird in Dresden im Jahre 1802 der Antrag auf Einstellung eines erprobten Spielers abgelehnt[2]. Erst 1829 weiß die Allgemeine musikalische Zeitung zu berichten, daß ein Harfenist seit einiger Zeit im Dresdener Hoforchester beschäftigt sei, aber noch Richard Wagner muß sich während seiner dortigen Kapellmeistertätigkeit um einen künstlerisch ausreichenden Harfenspieler bemühen. In München ist seit 1811 ständig ein Harfenist in der Hofkapelle nachweisbar; auch die Berliner kgl. Kapelle zählt verhältnismäßig früh Musiker dieses Faches in ihren Reihen. In Wien glänzt in den Jahren 1788—1824 der Ruhm der Virtuosin Josepha Müllner (geb. 1769). Als „kaiserliche Hofharfenistin und Lehrerin der Kaiserin und Erzherzogin" genießt sie die Gunst allerhöchster Kreise; der Kaiser selbst schenkt ihr eine Pedalharfe, und für sie schreibt J. B. Schenk vier Harfenkonzerte. Auch J. G. Albrechtsberger komponiert für Harfe, und Beethoven verwendet das Instrument einmalig in seiner als Huldigung für die Kaiserin im Jahre 1801 aufgeführten Ballettmusik „Die Geschöpfe des Prometheus" — eine in diesem Zusammenhang beachtliche Tatsache. Aber die Müllner ist doch als Ausnahmeerscheinung zu werten; im allgemeinen hat sich die häufige Heranziehung der Harfe im Orchester nicht empfohlen. Auch verzichtet das klassische Orchester bewußt auf diesen Klang, und nur zu besonderen Gelegenheiten fordern J. Haydn, Abt Vogler, F. Paer, J. v. Seyfried, J. G. Naumann (im „Orpheus"), G. A. Schneider, Peter Winter, K. Eberwein (Goethes Hauskapellmeister) u. a. eine Harfe. In Schauspielmusiken kommen Beethoven und C. M. v. Weber je einmal mit ihr in Berührung: ersterer mit einer „Romanze" mit Harfenbegleitung, Weber in einer 1815 komponierten „Ballade" für Tenor und Harfe. Ungleich weitere Verbreitung findet das Instrument dagegen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch in niederen Volksschichten in den Händen herumziehender Musikanten und „Harfenmädchen"[3].

In England ist die Pflege des Harfenspiels von altersher bodenständig und geradezu als nationale Eigentümlichkeit volkstümlich im höheren Sinne. Und in

---

[1] Vgl. „Braunschweigische Heimat", Braunschweig 1934, Heft 2.

[2] R. Engländer, Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800, ZMW IV.

[3] Mad. de Genlis, a. a. O., glossiert diese „Entwürdigung" des edlen Instruments.

einer Zeit, die sich für die Weisen Ossians und das heimische Volksliedgut begeistert, lebt auch das alte irische und walisische Bardentum neu auf. Auf verschiedenen „Harp-Festivals" wird die Kunst der harfenden Sänger gefeiert, und auf einer dieser Zusammenkünfte in Belfast 1792 sammelt Edward Bunting seine später veröffentlichten Zeugnisse der „Irish music" (London 1796ff.). Im Anschluß daran befassen sich verschiedene englische Musiker und Schriftsteller mit den Überlieferungen altenglischer Kunst[1]. In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts kommen dann auch vom Festland Harfenvirtuosen herüber[2]. So musiziert Madame Krumpholtz mit Dussek in London Duette, und Dussek, dessen Frau Sophia, geb. Corri, auch Harfe spielt, bringt selbst Harfenkompositionen (Duos, Sonaten, ein Konzert) heraus. Unter den männlichen Vertretern der Harfenkunst ist zuerst J. B. Mayer der berühmteste[3]. In den Revolutionsjahren kommt mit französischen Emigranten M. M. de Marin nach London, und schließlich folgt N. Ch. Bochsa, der 1823 Lehrer an der neugegründeten Londoner Musikakademie wird[4]. Die Firma Erard-Paris hatte bereits 1786 dort eine Filiale errichtet, die auch bald englische Patente für den Harfenbau erhält. Hier lernten Spohrs auf ihrer Englandreise zum ersten Male die neuen Doppelpedalharfen kennen[5]. Auf britischem Boden selbst erstehen in dem Harfenvirtuosen F. J. Dizi (geb. 1780 in Namur) und dem Instrumentenbauer J. A. Stumpff, der bekanntlich Beethoven die Ausgabe der Werke Händels verehrte, regsame und verdienstvolle Konstrukteure. Alle diese Anregungen mußten auf dem so gut vorbereiteten Felde fruchtbar werden. Das altgewohnte Instrument erlangt auch in der neuen Form der Pedalharfe Anerkennung, ohne freilich die Nationalharfen gänzlich verdrängen zu können. Die „dreireihige Harfe" aus Wales wird noch lange in Ehren gehalten. Der nationalen Volkskunst huldigt der an festländischer Musik geschulte Virtuos gelegentlich durch Übernahme einheimischer Liedweisen. So veröffentlicht Ph. J. Meyer „A selection of scotsh and irish airs adapted for the harp" (London, Chappel), und noch in späteren Harfenkompositionen klingen altenglische Weisen an.

Im übrigen herrschen um 1800 in London die gleichen Ausdrucksformen wie auf dem Festlande. Neben einigen virtuosen Konzertstücken[6] ist zunächst die „Sonate" als modische Form bevorzugt; es werden drei bis sechs mehrsätzige Sonaten mit oder ohne Begleitung in Bänden zusammengestellt. Später drängen sich die kleinen Formen vor, und für das Liebhaberpublikum aller Nationen sind die zahlreichen Variationen und Potpourris da. Um es den Dilettanten ganz besonders bequem zu machen, werden außerdem überall, in Pariser, Wiener, Leipziger, Londoner und sonstigen Verlagshäusern ungezählte Sammlungen (Collection, Recueil, Journal) gedruckt, die dem bescheidenen Geschmack vor allem der harfe-

[1] Vgl. meine Aufstellung, a. a. O., S. 267f.

[2] Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, Wien 1867.

[3] Es gab mehrere Mayer oder Meyer; eine überzeugende Unterscheidung der verschiedenen gleichnamigen Virtuosen ist mir bisher nicht gelungen.

[4] Seine theoretische Schulung geht über seinen Lehrer Franz Beck auf Joh. Stamitz zurück; seine Studienwerke für Harfe sind heute noch lehrreich.

[5] Die sogenannten „Englischen Erard-Harfen" kennt man noch heute.

[6] Vgl. ZMW 1935, Heft 12.

spielenden Damen der Gesellschaft Genüge tun mit buntester Auswahl des Stoffes. Die alten „Hand- und Galanteriestücke“ leben hierin noch lange weiter[1]. Einzelne Tänze, beliebte „Schlager“ aus Opern von Mozart bis Rossini und Weber und Variationen über allgemein bekannte Themen füllen Bände über Bände; dazu werden Lieder und Arietten „arrangiert“, wohl auch neue Weisen auf englische, französische, italienische und deutsche Texte „mit Harfenbegleitung“ gesetzt[2]. Als Begleitinstrument zum Gesang, besonders in der Hand schöner Frauen, genießt die Harfe allenthalben großes Ansehen. Wir hören in Konzertberichten, daß Sängerinnen Arien zur Harfe singen, sich auch wohl selbst „akkompagnieren“, wir lesen in Lebensbeschreibungen und poetischen Werken der Zeit von Mädchen und Frauen, die das Harfenspiel neben der Singekunst ausüben. Schließlich bezeugen es die vielen Musikalientitel selbst; denn Komponisten und Verleger aller Nationen geben der Mode nach und bringen Lieder- und Ariettenbücher „mit Begleitung des Klaviers und (oder) der Harfe“ heraus, um gleichzeitig allen Wünschen gerecht zu werden und für jede Möglichkeit Material bereitzustellen. Wir besitzen Kompositionen dieser Art von J. Fr. Reichardt, dessen Tochter Louise Harfe spielte, von J. G. Naumann, Ad. Gyrowetz, Christian Mich. Wolff, dem Stettiner Musikdirektor (1709—1789), Konradin Kreutzer, Bon. Asioli, L. Cherubini u. a. Neben dem Klavier ist die Harfe eben Hausinstrument, und nicht nur zur Begleitung des Gesanges wird sie an seiner Stelle geschätzt, sondern auch in Spielstücken findet man nichts dabei, die Harfe für das Klavier eintreten zu lassen. Uns sind handschriftliche und gedruckte Kompositionen von J. Amon, dem Öttingen-Wallersteinschen Kapellmeister[3], J. André, Beethoven, Friedr. Benda[4], Boieldieu, Cramer, Dussek, Rod. Kreutzer, Em. Gottfr. Päsler[5], Pleyel, Bernh. Romberg, Spohr, Steibelt, Wanhal, Woelfl überkommen, die die Benutzung eines der beiden Instrumente freistellen. Ich habe schon an anderer Stelle darauf hinweisen können, wie sich in dieser Gewohnheit verlegerische Interessen mit den klanglichen Idealen der Zeit paarten; die besondere stilistische Eignung wird noch näher zu beleuchten sein. Und ebenso, wie man Klavier und

---

[1] Vgl. G. Schünemann in der Joh. Wolf-Festschrift, Berlin 1929, S. 179.

[2] Ein handschriftlich erhaltenes „Harfenbuch“ aus dem Jahre 1790 (im Besitz der Breslauer Stadtbibliothek) und eine „Sammlung vermischter Klavierstücke, darunter auch einige für die Harfe befindlich ... zum Gebrauch für Lehrer und Lernende“, Halle 1790, sind Beispiele dieser Art; ihnen entspricht „Journal d'Euterpe, dédié a MM. les amateurs et professeurs de harpe“, Straßburg 1789; desgl. bringen Longman & Broderip in London um 1800 eine „Selection of music for the pedalharp“ (enthaltend Kompositionen von Krumpholtz, Haydn, Elouis, Petrini, Dussek, Cardon, Pleyel, Hinner usw.), und in Braunschweig erscheint 1805 ein „Magazin pour la harpe“ in 2 Heften; Backofen stellt 4 Hefte „Recueils pour la harpe à crochets“ bei Breitkopf zusammen (vor 1815); J. B. Cardon schreibt 52 Folgen seines „Journal d'ariettes italiennes et autres av. acc. de harpe“ (um 1800; im Besitz der Schweriner Landesbibliothek, die von Cardon zahlreiche Harfensachen vereint; ein Cardon war um 1800 dort im Hofdienst).

[3] 1763—1825. Hinterließ eine „Sonate in *Es*“ für Fl. u. Hf. od. Pianoforte, op. 95 und eine „Serenade“ (Ms.) f. Fl., Viol., Hf., 2 Hörn. u. B. (Staatsbibliothek Berlin).

[4] 1745—1814. Bei Rellstab erschienen von ihm „Sonata pel arpa o pianoforte con Fl. o. Viol.“ (1788) und „Sonata pel clavicembalo o arpa“ (beide im Besitz der Staatsbibliothek Berlin).

[5] Fürstl. Anhalt-Bernburgischer Regierungsregistrator. Gab im Selbstverlag 1782 „6 Sonaten für Klavier oder Harfe“ heraus (Staatsbibliothek Berlin).

Harfe füreinander einstehen läßt, so spielt man sie auch nebeneinander[1]. Der Klang der damaligen Instrumente mischte sich besser als der moderner Typen.

Das dritte Modeinstrument im beginnenden 19. Jahrhundert, die Guitarre, tritt ebenfalls gelegentlich als Begleitpartner an die Stelle der Harfe oder des Klaviers, und zahlreich sind um 1800 die instrumentenbaulichen Versuche mit Zwitterformen von Harfe und Guitarre: der Harp-Lute, Harpinella, Harp Ditale, Harfenguitarre, Schoßharfe und wie sie alle heißen. Unsere Musikinstrumentensammlungen zeigen viele derartige Typen aus den Jahren von etwa 1798 bis 1830, die alle dem gleichen Zwecke dienen sollen, leicht und bequem handhabbar zu sein, auf der einen Seite das Harfenspiel zu popularisieren, andererseits der modischen Guitarre einen weiteren Umfang und größere, harfenähnliche Klangfülle zu verschaffen, zusammengenommen also dem häuslichen Musizieren auf einem Zupfinstrument Vorschub zu leisten.

II.

Die obigen Ausführungen haben gezeigt, wie die Harfe als modisches Instrument seit der galanten Zeit des Rokoko über alle sozialen Umschichtungen und stilistischen Wandlungen hinweg bis hinein in die gemütliche Sphäre des Biedermeiers im Ansehen stand. Bürgerliche Liebhaber und Liebhaberinnen pflegen im 19. Jahrhundert weiter, was zuvor Unterhaltungsstoff aristokratischer Dilettanten gewesen ist[2]. Die Namen vieler und berühmter Virtuosen künden von der berufsmäßigen Ausübung dieser Kunst. Musiker von Rang haben der Mode ihren Tribut gezollt, ihre Kompositionen ergeben zusammen mit den zahllosen Werken aus der Feder von Berufsharfenisten vielfältiges Material an zeitgenössischer Musik für das Instrument. Zu dieser massenhaft nachweisbaren Literatur steht aber das geringe Vermächtnis an dauerhaftem Gut in gar keinem Verhältnis. Nur sehr wenig ist heute noch von jener Kunst lebendig, ja überhaupt bekannt; eigentlich nur in den Erinnerungen unserer Großeltern klingt diese Blütezeit des Harfenspiels noch nach. Fragen wir, warum das so ist, so werden verschiedene Gründe anzuführen sein. Auf die ständige und feste Bindung fast aller Harfenmusik in dem besprochenen Zeitraum an die Gesellschaftskultur und ihre Liebhabereien ist bereits hingewiesen worden. Mit dem Wandel des Geschmacks und der Formen schwand auch der weitaus größte Teil der Veröffentlichungen dahin. Die Verknüpfung mit der hohen Kunst fehlt fast ganz, nur schwach hat sich die große stilistische Entwicklung in diesem Kunstzweig gespiegelt. Was außerhalb des gesellschaftlichen Rahmens

---

[1] Duos mit oder ohne Begleitung anderer Instrumente sind beliebt. Wir kennen sie von J. L. Adam, N. Ch. Bochsa, F. A. Boieldieu, J. B. Cramer, L. Dussek, Fr.-J. Naderman, I. Pleyel, J. Woelfl u. a. Wir wissen außerdem, daß Dussek mit Mad. Krumpholtz in London, Madem. Longhi mit dem jungen Moscheles in Wien paarweise musiziert und daß F. J. Dizi und Fr. Kalkbrenner sich sogar zu einer gemeinsamen Tournee zusammengeschlossen haben. Herz und Bochsa veröffentlichten gemeinsam „Waltzes" f. Pfte. u. Hf. in London.

[2] Vgl. E. Preußner, Die bürgerliche Musikkultur, Hamburg 1935. — K. Schmidt, ZIMG XII, S. 10ff. — Fr. Schmidt, Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz, Diss. Leipzig 1912. — K. Meyer, Das Konzert, Stuttgart 1925, S. 134 und die Bildhinweise in meinem „Harfe und Harfenspiel", S. 245.

und von starken Talenten an bemerkenswerten Schöpfungen geboten worden ist, verdankt, wenn wir recht sehen, zumeist besonderen Anlässen seine Entstehung. Ist zufällig ein tüchtiger Harfenspieler vorhanden, so wird der eine oder andere Musiker zur Verwendung des Instruments angeregt, auch Aufträge von seiten der Virtuosen oder der Liebhaber werden ausgeführt (Mozart, Schenk). Bei Spohr ist die Kunstfertigkeit seiner Frau Antrieb gewesen.

Eine weitere und nicht zu unterschätzende Ursache für den geringen Ertrag an bedeutsamer Harfenmusik gerade in dieser Epoche sind die schon gekennzeichneten Mängel der älteren Harfen. An der Erweiterung ihrer geringen harmonischen Beweglichkeit hat man zwar dauernd eifrig gearbeitet — die „romantische“ Harmonik forderte geradezu eine Verbesserung der steifen älteren Harfensysteme, und nicht zufällig fällt die endgültige Verwirklichung der „doppelten Pedalrückung“ in die romantische Zeit —, aber die Fortschritte von der Hakenharfe zur einfachen und doppelten Pedalharfe werden nur schrittweise errungen und haben sich nicht sofort überallhin verbreitet; vielmehr ist ihre Auswirkung in der Praxis langsam erfolgt, und Frankreich war darin unserm Vaterland um ein beträchtliches voraus. Die begrenzten Möglichkeiten schlossen also lange Zeit höhere Ansprüche an die Harfenmusik aus. Hinzu kommt noch das einseitige geschmackliche Vorbild, das die französische Gesellschaftsmusik und das Pariser Virtuosentum bestimmte und das sich in konservativen Dilettantenkreisen hielt, bis Männer wie Schumann es lächerlich machten. Kein Wunder also, wenn wir in fast jeglicher Harfenmusik dieser Epoche immer wieder alles das vorfinden, was die musizierenden Liebhaber eben an spielerischen Passagen und modischem Verzierungswerk bewältigen konnten und was sie an leicht eingänglicher Melodik ohne verwickelte Harmonik und tiefere thematische Verarbeitung schätzten. Auch die Virtuosen liebten Ähnliches, nur noch für den eigenen Bedarf mit technischer Bravour aufgeputzt, ihren anspruchslosen Hörern vorzusetzen. Außerdem scheinen sich manche Komponisten sogar absichtlich Zwang auferlegt und ihre Musik so allgemein gehalten zu haben, daß sie mühelos sowohl auf der Harfe wie auf dem Klavier spielbar war; so wird es wenigstens bei Boieldieus Sonaten ausdrücklich vermerkt[1].

Wenn damals „Komponisten“ für Harfe schrieben, gelang ihnen zumeist noch weniger Gutes als den komponierenden Harfenisten, die wenigstens auf ihrem Instrument so zu Hause waren, daß sie durch einen angemessenen und klangvollen Satz den Mangel an seelischer Vertiefung bis zu einem gewissen Grade wettmachen konnten. W. A. Mozart freilich wußte in seinem Doppelkonzert für Flöte und Harfe selbst im Rahmen der Gesellschaftsmusik und „auf Bestellung“ ohne sonderliche Liebe zu diesen Instrumenten erlesene Wirkungen hervorzuzaubern. Schade, daß nicht mehr Musiker die Harfenliteratur so beschenkt haben! Die Virtuosen und die wenigen Musiker, die für Harfe komponierten — die Modegrößen der Zeit stehen obenan —, begnügten sich meist mit Oberflächlichem.

Es ist kein Zufall, daß das Harfenspiel im Zeitalter des „galanten Stils“ Mode wird. Alle homophonen Sätze mit einfachem harmonischen Schmuck, als da sind

[1] In der Besprechung der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig 1807, S. 95.

Akkordbrechungen und Albertifiguren, flüssige Skalen und elegante Zierate, spielen sich auf den alten Harfen genau so gut und perlen auf ihnen dahin wie auf den leicht ansprechenden Flügeln jener Zeit. In diesem Rahmen konnte man immerhin ganz klangvoll schreiben und sehr effektvoll musizieren. Später beginnen diese glatten Figurationen unter romantischem Einfluß mehr und mehr ineinanderzufließen und einen eigentümlich verschleierten Charakter anzunehmen. Aber auch darin kann die Harfe gut bestehen, ja vielleicht erst recht, da ihre tiefe Lage mangels einer klärenden Pedaldämpfung wie beim Klavier von selbst echt „romantisch" klingt; alle hallenden Akkordbrechungen sind ja so recht ihr eigen[1]. Die tonliche Eigenart der Harfe, ihre „Seele" voll zu würdigen, bleibt gerade romantischem Fühlen und Klangempfinden vorbehalten. „Die Harfe ist ein Kind der reinen Harmonie, sie interessiert durch die sanfte Nervenberührung ihres einschmeichelnden Tones" und wirkt „durch die vielseitigen Schattierungen ihres zarten Lispelns und herzangreifenden Arpeggios" anziehend; só liest man in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (im IV. Jg., S. 44ff.) bei einer Würdigung der Harfenschule von Backofen. In den zwanziger Jahren vermissen dann die Referenten dieses Blattes vor allem bei ausländischen Virtuosinnen auf der Harfe immer wieder die seelische Haltung und eine wirkliche Durchdringung des Instruments und seines schönen Klanges.

Daß auf Grund näherer Kenntnis der instrumentalen Voraussetzungen wirklich gewichtigere Töne angeschlagen werden konnten, beweist schon das Beispiel L. Spohrs. Wenn man über gewisse „Manieren" im Zeitgeschmack bei ihm hinwegsieht, so muß man einzelne seiner Schöpfungen dieser Art auch heute noch voll gelten lassen[2]. Seine Fantasie op. 35 *c*-moll für Harfe allein, „dédiée à son épouse" (Berlin, Simrock), wird mit Recht schon von der zeitgenössischen Kritik als „das gediegenste, sinn- und kunstvollste" bezeichnet, was damals überhaupt für die Harfe geschrieben worden ist[3]. Trotz seiner so engen Beziehungen zu einer so trefflichen Künstlerin, wie es seine Frau Dorette gewesen sein muß, erschöpft jedoch selbst Spohr die Möglichkeiten der Harfe nicht in allen seinen Stücken, wenn er auch die dynamische Vielseitigkeit und vor allem die harmonische Beweglichkeit der Pedalharfe für die ihm eigenen chromatischen Rückungen bereits sehr fein auszunutzen weiß. E. Th. A. Hoffmann, dem wir ein weiteres bemerkenswertes Zeugnis der Harfenmusik danken, geht, wie G. Becking hervorhebt, mit „Ehrfurcht an das hohe Instrument heran, mit großen Erwartungen und Illusionen". Leider ist die Erfindung im ersten Satz seines Quintetts nicht übermäßig bedeutend. Dagegen entfaltet sich der seltene Klangreiz in den beiden anderen Sätzen sehr ansprechend.

Werden diese rein instrumentalen Beispiele der Musik für Harfe aus jener Zeit auch heute noch gelegentlich gespielt, so ist bedauerlicherweise das zeitgenössische

---

[1] Vgl. Beckings Hinweis in der Einführung zum Neudruck des Harfenquintetts von E. Th. A. Hoffmann.

[2] P. Egert weist in seiner Studie über die „Klaviersonate im Zeitalter der Romantiker", Bd. 1, Berlin 1934, S. 101f. sogar bei Spohrs Klavierwerken „harfenartige" Stellen nach.

[3] In der Allgemeinen musikalischen Zeitung über ein Konzert des Ehepaars Spohr am 27. Oktober 1807.

Liedschaffen noch gar nicht für das moderne Harfenspiel erschlossen. Und doch lebt die Stimmung mancher Gesänge so recht eigentlich erst in den Tönen der begleitenden Harfe auf; den Absichten der Meister der jungen Romantik wird gerade der Harfenklang bestens gerecht, und in einer entsprechend intimen Umgebung kommen die feinen Reize dieser Kunst zu oft ungeahnter Wirkung. Vor allem Reichardts „Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und (= oder) zum Klavier zu singen" (2 Teile, Leipzig 1798 und 1800) enthalten in dieser Hinsicht wahre Perlen und müssen in die Reihe jener wenigen „klassisch" zu nennenden Beispiele der Harfenliteratur eingefügt werden, die wir Deutschen mit Stolz im Schaffen Händels, Mozarts, Spohrs, Hoffmanns, Schumanns und Brahms' buchen.

Der klassische Orchesterklang fußt auf dem klaren Nebeneinander der Bläser- und Streichergruppe; ein Zusammenschluß etwa durch akkordische Zupfinstrumente ist nicht erwünscht. Nur wenn bestimmte Absichten vorliegen, wenn eine absonderliche Färbung erreicht werden soll oder wenn es die Textvorlage verlangt, wird dieser Grundsatz aufgegeben und mit aller Vorsicht eine Harfe herangezogen. In dieser Richtung hatten es die französischen Komponisten leichter als die deutschen, die sich nicht auf eine gleich starke Überlieferung berufen konnten; die recht „harfenmäßigen" und gut klingenden Partien bei Lesueur, Méhul u. a. verraten Kenntnis des Instrumentes auf Grund guter Vorbilder in der modischen Sololiteratur. Erst in verhaltnismäßig später Zeit rechnen deutsche romantische Meister häufiger mit einer Harfe im Orchester; aber selbst dann ist das Vorbild von jenseits des Rheines unverkennbar. Spohr als Kenner der Harfe verwendet sie in seinen Partituren ganz selten, Schubert nur in seiner „Zauberharfe", Weber gar nicht. Erst Liszt und Wagner machen zusammen mit Berlioz das Instrument eigentlich im Orchester heimisch; Schumann verwendet es nur gelegentlich.

In der Musikgeschichtsschreibung wird infolge des Mangels an greifbaren „klassischen" Stücken die gesamte Harfenmusik dieser Zeit im allgemeinen mit Stillschweigen übergangen. (Leider sind auch in der Praxis die wenigen wertvollen Zeugnisse über Gebühr vernachlässigt worden.) Die Sonderforschung zur Geschichte der Harfe wird sich freilich der Probleme des Harfenspiels in dieser bedeutsamen Zeit ernstlich annehmen müssen. Als Wegweiser kann dabei ein zeitgenössisches Dokument, und zwar ein Brief Beethovens, dienen, der jene eigentümliche Lage treffend kennzeichnet. Der Meister schreibt in einem (undatierten) Brief an den Klavierbauer Joh. Andreas Streicher[1]: „Es ist gewiß, die Art das Klavier zu spielen, ist noch die unkultivierteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich, mein Lieber, daß Sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singen könne, sobald man nur fühlen kann, ich hoffe, die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente sein werden."

Wie bedeutungsvoll diese Äußerung in unserem Zusammenhange ist, ist ohne weiteres klar. Die Betonung der klanglichen und spielartlichen Gesichtspunkte beim Vergleich beider Instrumente und ihrer Musik gibt den Ansatz für unsere

---

[1] Vgl. O. G. Sonneck, Beethoven letters in Amerika, New York 1927, S. 183.

Folgerungen. Der junge Beethoven hat ja in seinen ersten Wiener Jahren selbst mitten in der Welt des galanten Virtuosentums gestanden, und die leicht tönenden Instrumente, die eine hell dahinperlende Spielart gebieten, sind ihm wohlvertraut gewesen. Aus seinem weiteren Leben und Schaffen wissen wir aber, wie bald und wie energisch der Meister aus dieser Klang- und Ausdruckswelt hinweggestrebt hat zu neuem, starkem und volltönendem Spiel, das ganz anders gebaute Klaviere erforderte. „Singen“ soll das Klavier, nicht „nur eine Harfe“ sein, lesen wir schon in dem angeführten Schreiben, und bis „zu einem ganzen Orchester beseelt“ sind die Instrumente seines Ideals; so hören wir es von Reichardt. Ein großer Unterschied ist zwischen jenen „prallend rollenden“ und „leicht nachgebenden“ älteren Wiener Pianofortes, die sich so brillant spielen und so harfenmäßig klingen [1], und den gesangvollen, ton- und ausdrucksstarken Flügeln, die nach Beethovens Sinne sind [2]. Ganz eindeutig ist damit die Grenze gezeichnet, an der die bisher noch auf Grund eines ähnlichen Spiel- und Klangideals fruchtbare Parallelität der Harfen- mit der Pianofortemusik ihr Ende finden mußte. Rückschauend von der tonlichen und spielartlichen Entwicklung der Klaviermusik, wie sie nach Beethoven etwa in Schuberts, Chopins, Schumanns und anderer Meister Werk verkörpert wird, verstehen wir die Notwendigkeit einer scharfen Scheidung von Harfe und Klavier. Der mehr und mehr ausgeprägte Hammerklaviersatz und -klang beruht auf ganz anderen Voraussetzungen als das Harfenspiel, das wohl im Zeichen des Cembalos und Klavichords, ja noch des frühen Pianofortes mit diesen in Wettbewerb treten konnte, nun aber zwangsläufig eigene Wege suchen muß. Und nachdem die technische Vervollkommnung des Instrumentes im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einen so hohen Grad erreicht hatte, war auch die Grundlage zur neuen Einstellung wirklich gegeben. Damit ist der sinngemäße Schlußpunkt der unserer Betrachtung zugrundeliegenden Zeitspanne erreicht. Die Folgezeit bildet eine „eigenwertige Harfenstilistik“ aus, die ohne Anlehnung an fremde Vorbilder mit den Mitteln der allgemein gültigen Doppelpedalharfe eine ausschließlich „harfenmäßige“ Musik bestimmt.

---

[1] Vom „Harfenzug“ des Pianofortes sagt L. Adam in seiner „Méthode de Piano“ (Paris 1800) bezeichnenderweise, daß er sich wegen seines „trockenen“ Tones besonders für „runde, flüssig vorzutragende Passagen“ eigne!

[2] Vgl. E. Bücken, „Beethoven“ in den großen Meistern der Musik, Potsdam (1934), S. 59 u. 123. G. Kinsky, „Beethoven und das Hammerklavier“ in Ztschr. f. Instrumentenbau, Breslau 1937, Jg. 56, Nr. 22.

W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen

Von Paul Mies, Köln

Mozarts Variationen sind schon vielfach behandelt, so von O. Jahn[1] in seinem Mozartwerk, von Abert an entsprechenden Stellen, von Viecenz[2], dann bei Besprechungen bestimmter Werke und bestimmter Grundgedanken z. B. von Altmann[3] und Heuß[4]. Meist werden dabei Gesichtspunkte ästhetischer Art, Zusammenhang von Sätzen eines Werkes, Entwicklung der Variation, ihre Herkunft u. a. m. berücksichtigt. Fast gar nicht wird das Variationenwerk als Form an sich betrachtet. So wird denn die Variation als Form unterschätzt, wenn z. B. Viecenz sagt, daß infolge der fehlenden Harmonieänderungen die Variationenform der Sonatenform unterlegen sei. Ich glaube das nicht. Viele Komponisten lieben in späten Werken gerade die Variation, so Beethoven und Brahms. Viecenz und Friedland[5] haben hauptsächlich die Veränderungsmöglichkeiten und -richtungen studiert. Das soll hier nicht fortgesetzt werden. Auch werde ich Ausdrücke wie Figural- und Charaktervariation möglichst vermeiden und nur in besonderer Anwendung bringen, trotzdem diese Unterscheidung natürlich irgendwie berechtigt ist. Endlich soll im allgemeinen nicht gesprochen werden von dem Charakter der Variationen, ihrem Zusammenhang mit anderen Sätzen und anderen Werken, oder von den Schönheiten der Variationen. Alles das hat natürlich auch seinen Sinn, ist aber in den genannten Werken und andern ausführlich und richtig dargestellt.

Im Mittelpunkt dieses Aufsatzes soll die Form des ganzen Variationenwerkes stehen. Zu solcher Betrachtung sind bislang nur Ansätze vorhanden. Ich erinnere an O. Klauwell[6], der Mozart das Verdienst zuschreibt, die Reihe der Variationen nicht bei einem beliebigen Punkt einfach abzubrechen, sondern wirklich zu beschließen, den Schluß deutlich als solchen zu kennzeichnen und dadurch für jedes Variationenwerk einen besonderen passenden Rahmen zu schaffen. Er hat auch einige Werke von Beethoven graphisch dargestellt. Ich habe mit pädagogischer Zielsetzung zwei Werke von Mozart und Bizet in dieser Richtung behandelt[7]. Auch bei Leichtentritt[8] und H. Meyer[9] finden sich Pläne einzelner Werke.. Auch meine Arbeit über „Formungen der Chaconne"[10] stieß in dieser Richtung

---

[1] Insbesondere Bd. II, S. 136.

[2] Über die allgemeinen Grundlagen der Var.-Kunst mit besonderer Berücksichtigung Mozarts. Mozart-Jahrbuch 1924.

[3] Handbuch für Streichquartettspieler.

[4] Das dämonische Element in Mozarts Werken. ZIMG VII.

[5] Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Var.-Werken der mus. Romantik.

[6] Beethoven und die Variationenform.

[7] In: Handbuch der Musikerziehung, herausgeg. von E. Bücken.

[8] Formenlehre.

[9] Der Plan in Brahms' Händel-Variationen. Neue Musik-Zeitung 1928, Heft 11/14.

[10] Deutsche Tonkünstlerzeitung, Jahrg. 27, Heft 23.

vor. Die Schwierigkeiten liegen darin, daß uns eine Terminologie für derartige Betrachtungen noch fehlt; daß diese Formen zumal bei einmaligem Hören sich viel schwerer erschließen als etwa Sonaten- und Rondoform; endlich daß sie mannigfacher und freier sein können. Schon in meiner Arbeit über „Die Chaconne bei Händel“[1] habe ich den Weg versucht, vom Vergleich einer Anzahl gleicher Werke auszugehen und zu ihrer Formung durchzudringen. Es ergaben sich da wichtige Gesichtspunkte und Elemente der Formung; es erhellte, daß diese Entwicklungen trotz ihrer Freiheit Gesetzen gehorchen. Ähnliches soll jetzt für Mozart geschehen, wobei die Frage nach der Formung des Einzelwerks noch ergänzt wird durch die nach vorherrschenden Formen bei Mozart und der Entwicklung der Formtypen während seines Lebens.

I. Elemente der Großformung

Zunächst ist notwendig, die Elemente bloßzulegen, die zur Formung beitragen oder sie erst ermöglichen. Einige äußere Angaben mögen an der Spitze stehen. Mozarts Werk ist für diese Untersuchung besonders geeignet. Es ist an Zahl recht umfänglich: 45 Werke oder Sätze in Variationenform habe ich untersucht. Zeitlich breitet es sich in genügender Dichte von 1765—1791 ziemlich gleichmäßig aus. Nicht alle diese Werke tragen die Bezeichnung Variation. Absicht und Trennung in einzelne Variationen ist aber immer unzweifelhaft. Es lassen sich unterscheiden selbständige Variationenwerke und unselbständige, d. h. Sätze zyklischer Werke, oder den Themen entsprechend, solche nach eigenen oder fremden. Das Verhältnis beider zeigt die Tabelle:

	Themen	
	eigene	fremde
selbständige Werke	2	16
unselbständige Sätze	27	—

Nur zweimal haben selbständige Werke eigene Themen: die Variationen über ein Allegretto W[2] 468 K 500 und die *G*-dur-Variationen für Klavier zu 4 Händen W 469 K 501, beide aus dem Jahre 1786. Schon hieran ist bezeichnend, wie das gleiche Element sich zur gleichen Zeit bemerkbar macht. In der Datierung folge ich den Angaben von Wyzewa und St. Foix. Von den 16 selbständigen Werken über fremde Themen sind 14 für Klavier allein bestimmt, zwei über „La bergère Célimène“ und „Hélas, j'ai perdu mon amant“ (W 368/69, K $374^{a,\,b} = 359/60$, 1781) für Klavier und Geige. Die übrigen entfallen auf Sätze aus Sonaten für Klavier, Klavier und Geige, Kammermusikwerke, Divertimenti, Serenaden und Klavierkonzerte.

Die erste Versetzung einer Variation in eine andere als die Grundtonart bringen die aus der Klaviersonate W 221, K $205^{b} = 284$, 1775, das siebente Werk dieser Form bei Mozart. Von 1778 tritt regelmäßig in Moll-Stücken eine Dur-

[1] Händel-Jahrbuch 1929. [2] W bezieht sich auf die Nummern in Wyzewa u. St. Foix, Mozart, K auf das Köchel-Verzeichnis, 3. Aufl. 1937 (abweichende Nr. der 2. Aufl. an zweiter Stelle).

Variation auf und umgekehrt, mit Ausnahme vom Mittelsatz des Klavierkonzerts W 420 K 450, 1784, dem letzten Satz der Klavier-Geigensonate W 449 K 481, 1785 und dem letzten Satz des Geige-Bratschenduos W 411, K 424, 1783, drei zeitlich nahe beieinanderliegenden Werken. Es handelt sich dabei meist um eine in die Variante der Grundtonart wechselnde Variation. Zwei Tonartwechsel enthalten drei Werke: die Grundtonart *c*-moll im letzten Satz der Serenade W 377 K 384ª = 388, 1782 wandelt sich je einmal nach *Es*- und *C*-dur, das *A*-dur der Klaviervariation über „Come un' agnello" W 425 K 454ª = 460, 1784 zweimal nach *a*-moll, das *c*-moll des letzten Satzes im Klavierkonzert W 456 K 491, 1786 nach *Es*-dur und *C*-dur. Die tektonische Bedeutung dieses Formelements „Tonartwechsel" wird sich später zeigen.
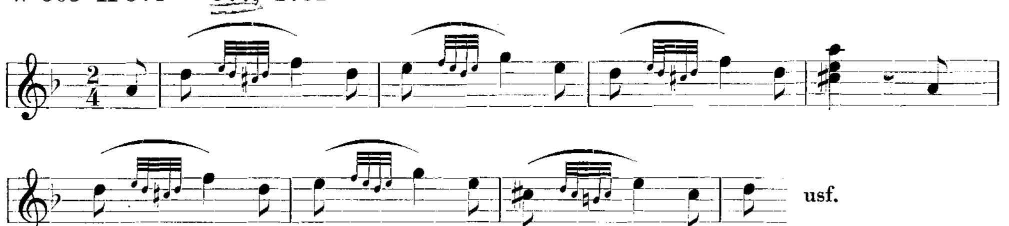
Ein wichtiges Formelement stellen dann dar die Änderungen von Tempo und Taktart. Eine Tempoänderung enthält schon das erste Werk über ein Allegretto von Graaf W 31 K 24, 1766, eine Taktänderung zum ersten Male die Variationen über „Mio caro Adone" W 190 K 173ᶜ = 180, 1773. Ein Überblick über diese Änderungen ist lehrreich. Weder Takt- noch Tempoänderung enthalten 15 Werke; von ihnen sind 12 nicht selbständige Sätze. Das läßt vermuten, daß die eigenen Themen irgendwie fester für Mozart bestimmt waren als die fremden. Von den 12 Sätzen stehen einer an erster, 3 an letzter Stelle, 8 entsprechen den meist langsamen Mittelsätzen, d. h. gerade die langsameren Sätze bleiben in Takt und Tempo und damit auch in Stimmung und Inhalt vielfach einheitlicher und einfacher. Das beweist, wie Mozart die Großform nach der Satzstellung bestimmt. Nur eine Tempoänderung enthalten 9 Werke, 6 von ihnen eine Beschleunigung der
letzten … -ine Verlangsamung der vorletzten (wodurch natürlich die
letzte be… Tempo I beschleunigt erscheint). Bei den ersten handelt
es sich … m nicht selbständige letzte Sätze. Mehrere Tempoände-
rungen … 21 Werke, jetzt meist selbständige; mit Ausnahme von
zweien … dabei immer um die Form: Verlangsamung—Beschleu-
nigung, … -Allegro der vorletzten und letzten Variation, also eine
deutlich… g, wozu noch Kodawirkungen hinzutreten können. Takt-
änderun… t ausschließlich mit Tempoänderung der letzten Variation
verbund… st der ursprüngliche gerade Takt ($^2/_4$, C, ₵) sich in den un-
geraden … ıdelt; einige Fälle bringen statt des geraden nachher den
$^6/_8$-Takt … en Wandel zum ungeraden oder $^6/_8$-Takt — der ja oft nur
ein zwe… ist — ist eine Beschleunigung offenbar leichter zu erreichen
als bein… n Verfahren. Ich habe an anderer Stelle[1] auf die Wichtigkeit
derarti… ıngen hingewiesen.

Nu… ıemen betrachtet. Ihre Länge reicht von 8 bis zu 48 Takten;
fast a… ilig mit Wiederholung beider Teile, nur wenige verzichten ganz
auf W… ı. Lied- und Fortspinnungstypen[2] einfachster Art herrschen
vor. … lt es sich darum, das Thema in sich geschlossen und verständ-
lich … ie regelmäßige, quadratische Form steht an erster Stelle; auch

1 … ., Kirchenmus. Jahrbuch 1933.

2 … nd Abkürzung nach W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass… Studien zur Musikwissenschaft 1915.

der F-Typ nimmt sie meist an, ähnlich wie ich es bei Beethoven[1] ausgeführt habe. Auch bei Schubert habe ich gezeigt[2], wie die instrumentale Fassung ursprünglicher Liedmelodien einheitlicher und fester geformt wird. Zwei Gesichtspunkten unterwirft Mozart dabei die zu Variationen gebrauchten Themen. Einmal nach der Formung des ganzen Themas: es hat fast immer die dreiteilige Liedform etwa in der Gestaltung des Willem v. Nassau W 32 K 25, 1766 $|{:}\,{}^{6}_{a}\,{:}|+{}^{6}_{b}+{}^{6}_{a}$ oder |:L8:|+|:F8:|, wo der zweite Teil des L8 mit dem Schluß des F8 identisch ist wie im Klarinettenquintett W 541 K 581, 1789. Zwei Drittel aller eigenen und fremden Themen haben so irgendwie dreiteilige Liedform und damit feste Bindung. Eine zweite Möglichkeit der Themenvereinheitlichung besteht in der Verwandtschaft der aufbauenden Motive. Auch hiervon machen die meisten Gebrauch. Manche bestehen nur aus der Veränderung eines oder weniger Motive, wie das Menuett des Divertimento W 261/62 K 251, 1776, die Melodie „Ah, vous dirai-je, Maman" W 316 K 300^{e} = 265, 1778 und der Mittelsatz der Klavier-Geigensonate W 365 K 374^{e} = 377, 1781:
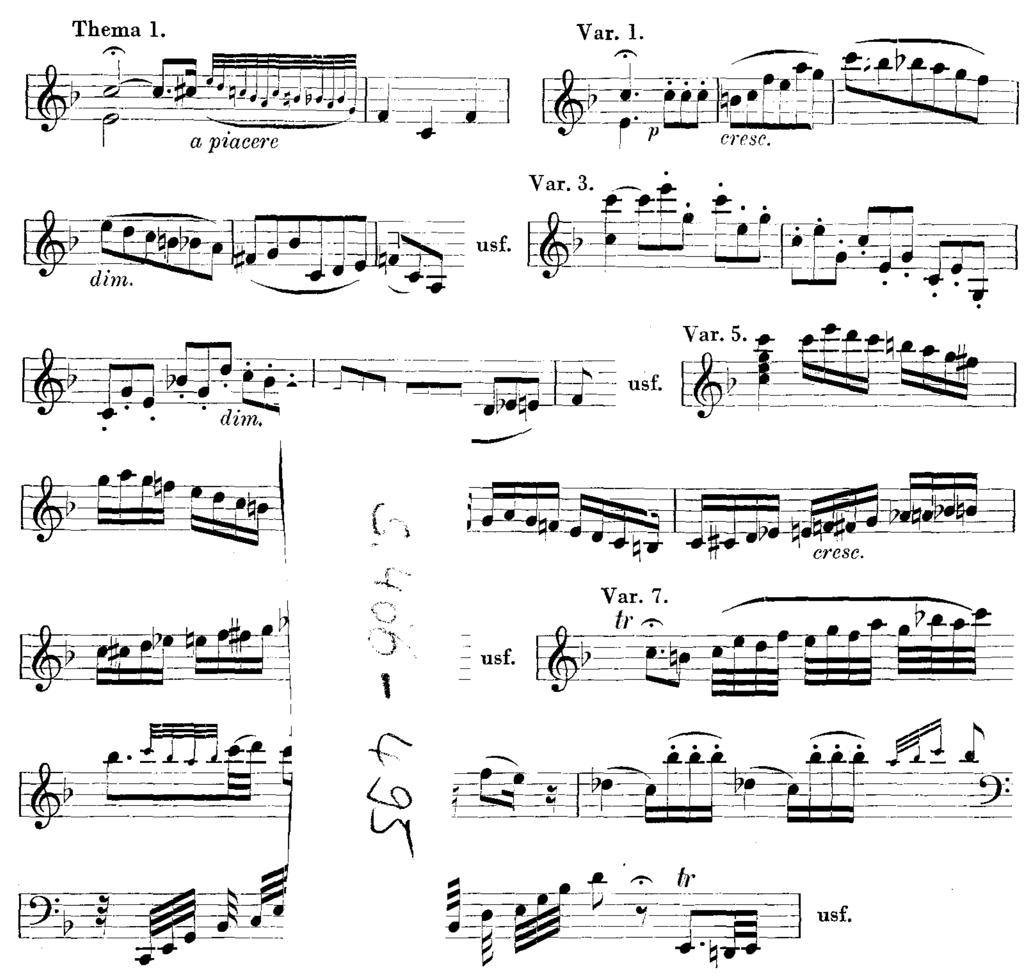


Hier entsteht das Problem, aus motivisch so engen Gebilden lebendige Variationen zu schaffen. Nur wenige Themen verzichten auf Vereinheitlichung durch Motivik oder Form. Es ist kaum zufällig, daß diese meist den späteren Werken angehören; ich nenne das überaus reiche Thema der Serenade W 556/870 K 370^{a} = 361, 1790 und die Melodie „Ein Weib ist das herrlichste Ding" W 568 K 613, 1791, die mit 44 Takten und seltsamem Bau eines der umfangreichsten und eigentümlichsten Variationenthemen bei Mozart ist. Hier entsteht, umgekehrt wie oben, die Aufgabe, in den Variationen die verschiedenen Motive zu vereinheitlichen und ineinander abzuwandeln.

Es fragt sich nun, wie die Themenstrukturen in den Variationen behandelt werden. Ein verhältnismäßig einfacher Fall sei vorweg genommen. Manchmal wird in der zweiten Hälfte des Themas eine Dehnung eingefügt, sei es durch eine Pause oder eine 𝄐. In den fremden, meist vokalen Themen stellt das die Möglichkeit einer Kadenz dar. Bemerkenswert ist, daß Mozart meist derartige Stellen nicht als Anknüpfungspunkte besonderer Variierung benutzt. 𝄐 oder Pause bleiben in den Variationen an der gleichen Stelle, ohne daß aus ihnen sich etwas entwickelte; es gibt Fälle, wo die Dehnung sogar fortfällt, so daß z. B. im Streichquartett W 183 K 170, 1773 Variation 3 einen Takt kürzer ist als die anderen Teile. Die 𝄐 im 4. Takt des 2. Teils der Klaviervariation über „La belle Françoise" W 317 K 300^{f} = 353, 1778 fällt in den meisten Variationen fort, trotzdem sie

[1] Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils, S. 83ff.
[2] Schubert, der Meister des Liedes, S. 255ff.

die Struktur des Themas im übrigen festhalten; Variation 4 bringt sie und verstärkt den folgenden Auftakt durch die Bezeichnung „Adagio", und ebenso haben sie die beiden Schlußvariationen „Adagio" und „Presto" ohne Ausschmückung. Hin und wieder erweitert Mozart eine solche Stelle, wie eine 𝄐 der Klaviervariationen „Ein Weib ist das herrlichste Ding" W 568 K 613, 1791, in denen auch taktmäßige Ausschreibung vorkommt:



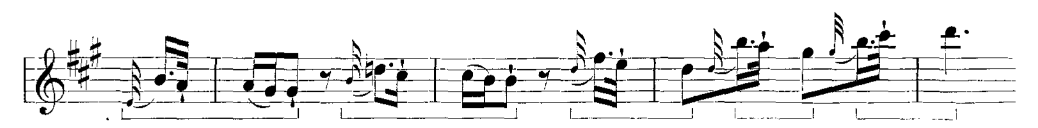
Man vergleiche aber d ung eines Pausentakt-Taktes in den Variationen des jungen Beethove sdorf „Es war einmal ein alter Mann". Wenn auch im Thema nach t ein neues Motiv einsetzt, so ist es doch dem vorhergehenden verw ıriation 2 ab aber wandelt Beethoven die Variierung auf der 𝄐 und schärfsten Gegensatz zum Vorherigen, was sich zur Einführung ande und Tempi steigert (Variation 5, 9). Bei Mozart herrscht immer die Absicht, übersichtlich und klar zu bleiben und die Struktur des Themas festzuhalten. Nur in den Variationen über „Salve tu Domine" W 376 K 416^{e} = 398, 1783 könnte die zwei Takte vor Schluß stehende 𝄐 einmal Anreger echter Strukturänderung gewesen sein. In die Variationen 1—3 wird sie unver-

ändert übernommen, von Variation 4 ab wird die Struktur des zweiten Thementeils völlig zerstört. Ein weiterer Grund könnte in der motivischen Uneinheitlichkeit und formalen Ungeschlossenheit dieses einteiligen Themas liegen.

Die in diesem Werk auftretenden Kadenzen lösen die Frage aus, wie sich Mozart zu solch freien Einschüben und Kadenzen verhält. Auch sie verändern die wesentlichen, durch die Formung der L(Lied)-Typen, die Sequenzen der F(Fortspinnungs)-Typen und ähnliche Dinge gegebenen Strukturen des Themas nicht, sondern sind deutlich als Zwischensätze erkennbar. Das zweite Variationenwerk des jungen Mozart über „Willem von Nassau“ W 32 K 25, 1765 schiebt in Variation 5 (Adagio) eine 𝄐 mit nachfolgendem verziertem Auftakt ein. Das steht aber in der Frühzeit vereinzelt und findet sich erst wieder in den Variationen über „Ah, vous dirai-je, Maman“ W 316 K 300^{e} = 265, 1778, im zweiten Teil der Adagio-Variation 11. Von 1783 an sind Einschiebungen häufiger. Meist sind es kurze Takte, harmonische Schlußfälle, oft vor der Adagio-Variation, so in den Klaviervariationen W 468 K 500, 1786, im Klarinettenquintett W 541 K 581, 1789. Die Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“ W 426 K 455, 1784, lösen den Schluß der Variation 8 auf in freie Figuren als Einleitung der Adagio-Variation 9. In allen diesen Fällen dienen also die Einschübe dem Bestreben, die Form, und zwar meist den Eintritt des Adagio oder auch der Schlußvariation zu betonen und zu befestigen. Selten sind Einschubtakte ohne diesen Sinn. Sehr lehrreich ist da Variation 5 der Serenade W 556/370 K 370^{a} = 361, 1790, die die Struktur des Themas festhält, aber im Anfang zwei, im zweiten Teil einen Takt mit der Begleitung vorausschickt als eine Art Einstimmung; schließlich wird aber auch hierdurch die Bedeutung dieser Variation formal hervorgehoben. Kadenzen treten dann häufig am Schlusse auf und fallen vielfach mit der Koda zusammen. Kurze, rein akkordische Abschlußtakte fügt Mozart schon früh ein, so in den Variationen über „Mio caro Adone“ W 190 K 173^{c} = 180, 1773; ähnlich, aber motivisch an die Schlußvariation anschließend ist die Koda der sonst so umfangreichen Variationen der Klaviersonate W 221 K 205^{b} = 284, 1775. Beide Verfahren hat Mozart beibehalten; zwei Drittel seiner Variationenwerke haben die Koda, bei der sich zunächst eine Verbreiterung feststellen läßt. Ich nenne die als Caprice—Presto bezeichnete Kadenzkoda der Variationen über „Je suis Lindor“ W 307 K 299^{a} = 354, 1778; die sich an die Schlußfiguration anschließende Koda der Klavier-Geigensonate W 365 K 374^{e} = 377, 1781; die Kadenz, welche die Koda des Konzertrondos W 373 K 382, 1782 einleitet; und den letzten Satz des Klavierkonzerts W 422 K 453, 1784, dessen fünf Variationen von einem ganz freien, großen Presto gefolgt werden, das hin und wieder an Motive des Themas anklingt; und schließlich die eindrucksvolle Koda im Klaviertrio W 461 K 496, 1786, die Elemente der dritten Variation aufnimmt und so wieder der Großform dient. Im allgemeinen wird die Koda in den späteren Werken wieder kürzer, so in der Klavier-Geigensonate W 509 K 547, 1788, dem Divertimento W 526 K 563, 1788; länger ist sie noch in den Variationen über ein Menuett von Duport W 534 K 573, 1789, dem Klarinettenquintett W 541 K 581, 1789, sehr ausgedehnt und mit Kadenzbildungen und motivischer Arbeit über Thementeile ausgestattet in den Variationen über „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ W 568 K 613, 1791. Daß die Koda formbildend wirkt, braucht nicht betont

zu werden, vor allem, wenn sie das Thema oder seine Motive wiederholt. Da sie aber meist außerhalb der Variationen steht, ändert auch sie die Strukturen des Themas nicht.

Es ist einleuchtend, daß die Strukturen des L-Typs $^{2}_{a}+^{2}_{b}+^{2}_{a}+^{2}_{b}$, auch in der Variierung erheblich fester sind als die der F-Typen, deren Sequenzen leicht verkürzt, verlängert und verändert werden können. Sequenzen mit Verkürzungen treten häufig zu Beginn des zweiten Thementeils auf; ein charakteristisches Beispiel für viele gebe ich aus der Klavier-Geigensonate W 298 K 293^{d} = 305, 1778:
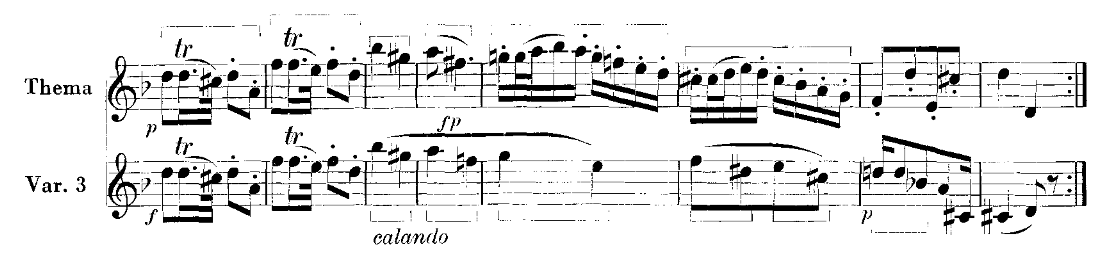


Zunächst seien nun Fälle behandelt, in denen die Taktzahlen der Variationen sich gegen das Thema ändern, wobei durch Taktänderung bedingte proportionale Verschiebungen nicht berücksichtigt werden. Das ist in frühen Werken bei Mozart sehr selten, findet sich in Variation 4 der eben erwähnten Sonate einmal mit einer seltsamen Adagiodehnung und Verlängerung um einen Takt. Vielleicht hängt die Erscheinung damit zusammen, daß eine Adagiovariation hier fehlt. In den Werken zwischen 1782 und 1786 finden sich derartige Verfahren öfter und der Grund ist meist angebbar. In den Variationen der *c*-moll-Serenade W 377 K 384^{a} = 388, 1782 ist die Variation 5 frei gestaltet; sie bildet das Mittelstück des rondoartigen Satzes, in dem die Variationen 2, 4, 6, 8 die Ritornelle, 1, 3, 5, 7 die Couplets darstellen, von denen 5 noch durch Ausweichung nach *Es*-dur auffällt. Diese Mitte wird also auch durch die Strukturänderung herausgehoben. Steht hier die Strukturänderung im Dienste der Rondoform, so anderswo im Dienste der dreiteiligen Liedform oder der später eingehend geschilderten Einschübe. In den Streichquartettvariationen W 395 K 417^{b} = 421, 1783 behalten die Variationen 1—3 die Themenstruktur, die nach Dur ausweichende Variation 4 kürzt den zweiten Teil; die letzte kehrt zunächst zum Thema zurück, um den Schluß als Koda auszugestalten. Ähnlich liegen die Verhältnisse im Mittelsatz des Klavierkonzerts W 427 K 456, 1784, dem langsamen Satz des Streichquartetts W 434 K 464, 1785, dem Konzertsatz W 456 K 491, 1786, in dem die Mittelvariation 5 die Wiederholung jedesmal verlängert. Lehrreich ist, daß die Werke nach 1786 derartige taktändernde Wandlungen der Struktur kaum mehr kennen. Wyzewa und St. Foix sprechen mit 1789 vom „Retour au style classique"; sollte sich das in diesen formalen Dingen schon früher bemerkbar machen? Zwei Fälle seien noch gesondert erwähnt. Einmal die Variationen über „Come un' agnello" W 425 K 454^{a} = 460, 1784, wo Variation 7 die Struktur des Themas völlig umkehrt, in sich vier Veränderungen zusammenschließt, Kadenzen einschiebt und dann zur Adagiovariation 8 übergeht, die auch zwei Variationen umfaßt, aber mit dem Thema gleiche Struktur hat. Da der Schluß wieder ein Allegro ist, handelt es sich um eine doppelte Finaleform. Das erste Finale 7 dient mit Kadenz als Befestigung des Adagio 8, das wieder mit dem folgenden Allegro den endgültigen Schluß bildet. Also auch hier eine Strukturänderung mit wesentlicher Bedeutung für die Großform. Eine Ausnahmestellung
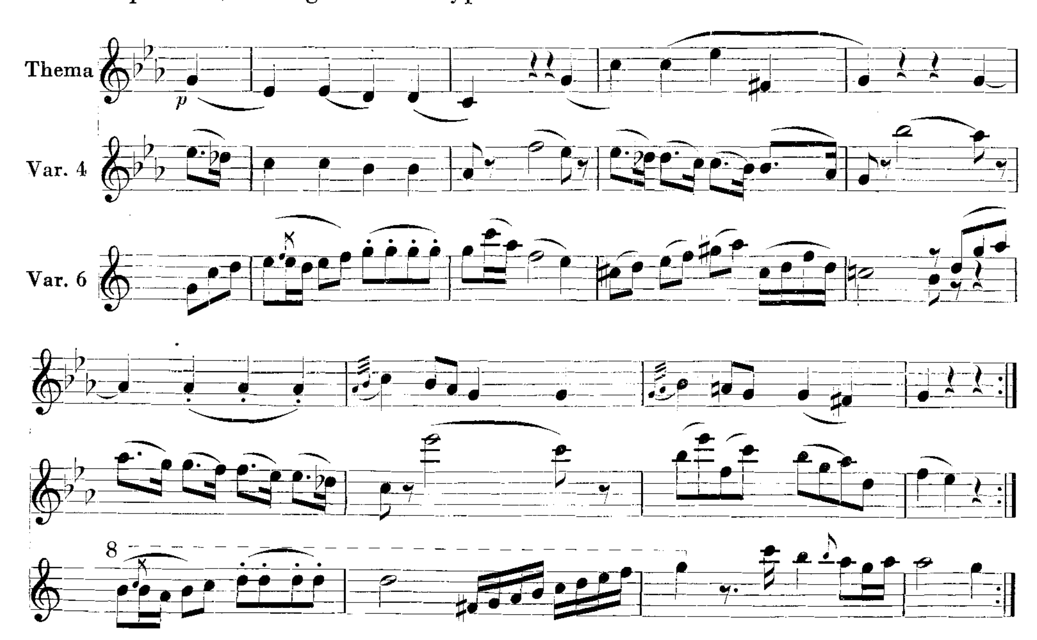


haben die Variationen über „Salve tu Domine" W 376 K 416^{e} = 398, 1781/82. Die Variationen 1—3 bewahren die Struktur des Themas; Variation 4 hängt eine Kadenz an, Variation 5 variiert nur den ersten Teil, hängt wieder eine Kadenz an; Variation 6 tut das Gleiche; mit einer überaus langen Kadenz geht es dann zum Ende, das einige Motive des Themas zerflattern läßt. Nun wissen wir, daß Mozart über dieses Thema improvisiert hat; und ich möchte dieses Werk als eine Art Improvisationsform bezeichnen. Dem Werk ist an Spielfreudigkeit nur der Schluß der Variationen über „Unser dummer Pöbel meint" (W 426 K 455, 1784) zur Seite zu stellen; in diesen Variationen bleiben aber sonst die Strukturen erhalten.

Wie schon bemerkt, hören mit 1786 etwa diese Änderungen der Taktzahl auf; die Großformung setzt sich auch ohne dem durch. Es bleiben die *Änderungen*, die die *Taktzahl belassen*, aber die Strukturen wandeln. Eines der wenigen frühen Beispiele enthält das Divertimento W 336 K 320^{b} = 334, 1779 in Variation 3, wo die Sequenzen $2\times1+2\times1+2\times1+2\times{}^{1}/_{2}+1$ des Themas in der Variation durch Sequenzverkürzung vereinheitlicht werden:
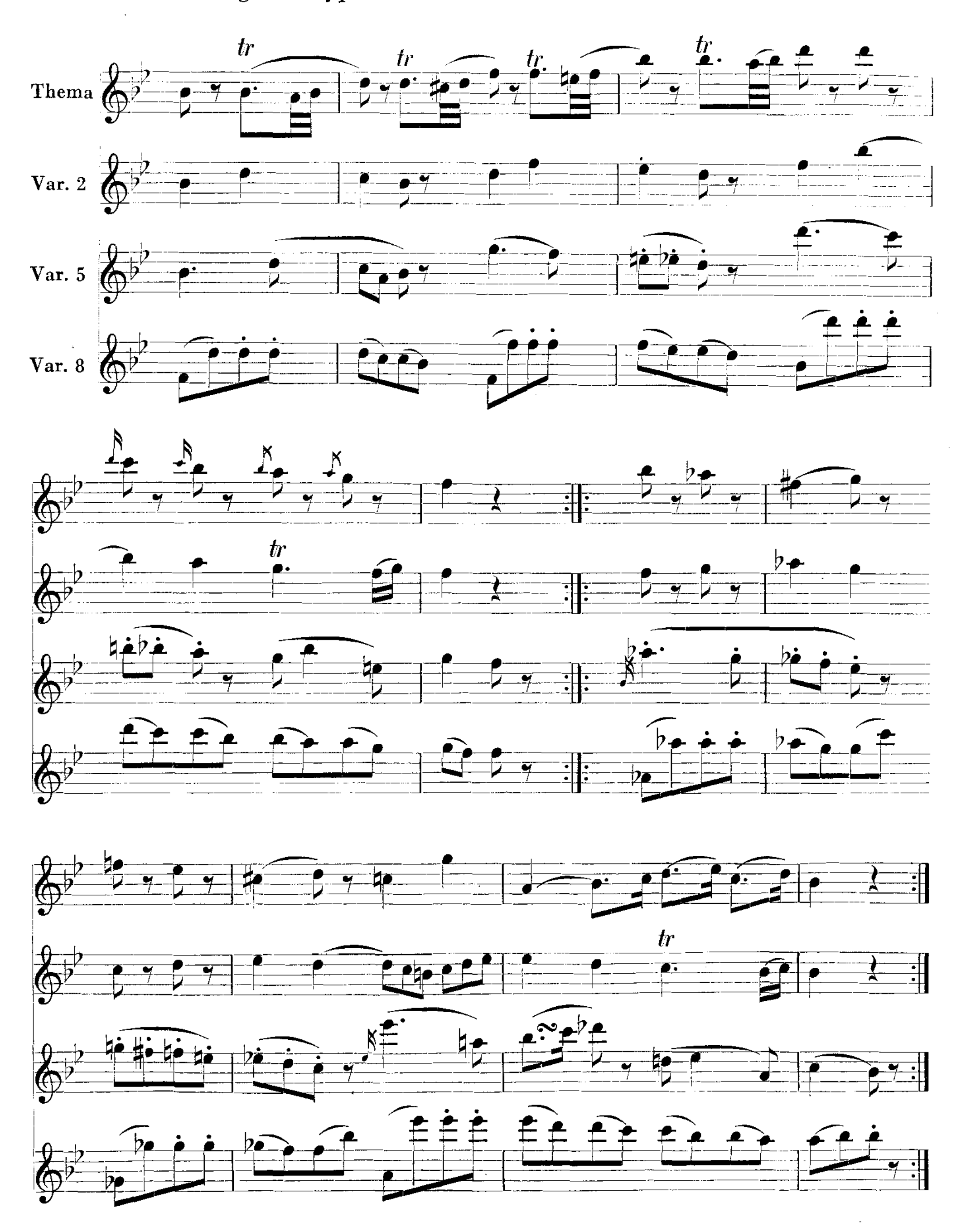


Später findet sich das häufiger, vor allem, wenn das Thema in sich weniger fest gebaut ist. Die harmonisch ausweichenden Variationen 4 und 6 im Konzert W 456 K 491, 1786 zeigen sehr schön, wie aus dem wenig geformten Thema in Variation 4 feste Sequenzen, in 6 gar ein L-Typ wird:



Daß Variation 5 Takte hinzufügt, wurde schon erwähnt. Die weiteren Variationen kehren zur Struktur des Themas zurück. Die Strukturänderung hob also den Mittelteil hervor.

In anderen Fällen dient sie nur der Vereinheitlichung motivisch mannigfacher Themen. Das zunächst recht kurzatmige Thema der Klaviervariationen W 468 K 500, 1786, wandelt sich zu größerer Einheitlichkeit, so daß schließlich die beiden Teile als achttaktiger L-Typ erscheinen:



Die vierhändigen Klaviervariationen W 461 K 501, 1786 zeigen das Gleiche, am schönsten vielleicht die Variationen der Serenade W 556/370 K 370ª = 361, 1790:

Thema — Klarinette

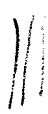
Var. 1 — Flöte

Var. 4 — Klarinette

Var. 5 — Flöte — *Adagio*

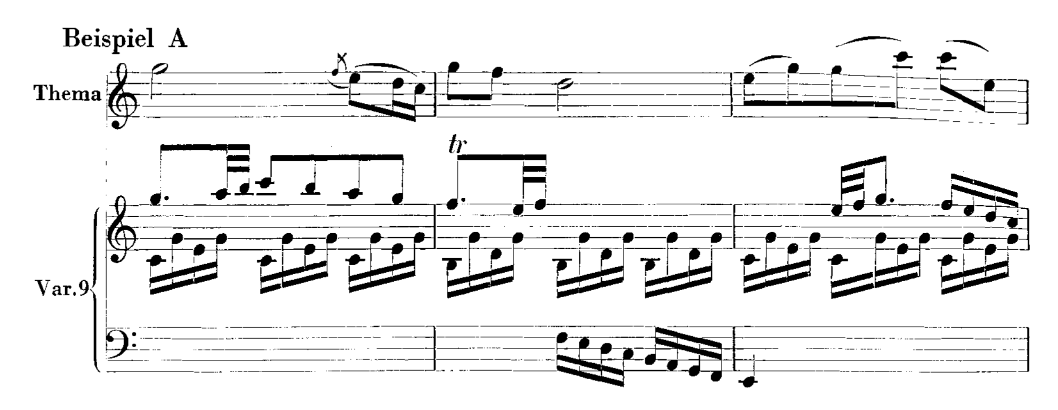
Klarinette
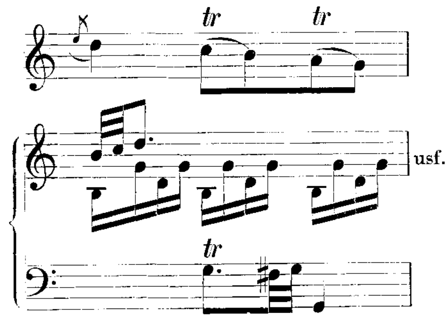
Zwei verschiedene Verfahren sind dabei deutlich. In Variation 1 ist es im wesentlichen die Bewegung, die Sechzehnteltriolen, die vereinheitlichen; ein Verfahren, das sich meist in den ersten Variationen der Werke findet, und das so bekannt ist, daß darüber weiteres nicht gesagt zu werden braucht. Wichtiger ist schon das in Variation 4 verwandte Verfahren, ein Motiv in Anwendung auf die Themenstruktur als Grundstock der Variation zu nehmen. Man könnte geradezu von motivischer Variation sprechen. Variation 5, durch das Tempo sehr kantabel, wird durch besondere Begleitfiguren geeint. In der motivischen Variation gibt es ganz stereotype Arten, wie etwa das Übereinanderschlagen der Hände in den Klaviervariationen, das sich schon in der Klavier-Geigensonate W 38 K 31, 1766 findet und gelegentlich zur motivischen Zerspaltung führt, wie in den Variationen über das Menuett von Fischer W 210 K 189ª = 179, 1774 (Beisp. A). Ein solches Verfahren motivischer Variierung ist auch im Gebrauch komplementärer Rhythmik zu



sehen; sei es, daß eine Bewegung abwechselnd durch verschiedene Stimmen läuft wie in Variation 5 des Geigen-Bratschenduos W 411 K 424, 1783 (Beisp. B). Oder indem verschiedene Rhythmen sich so überstülpen, daß doch ein durchlaufender

Beispiel A
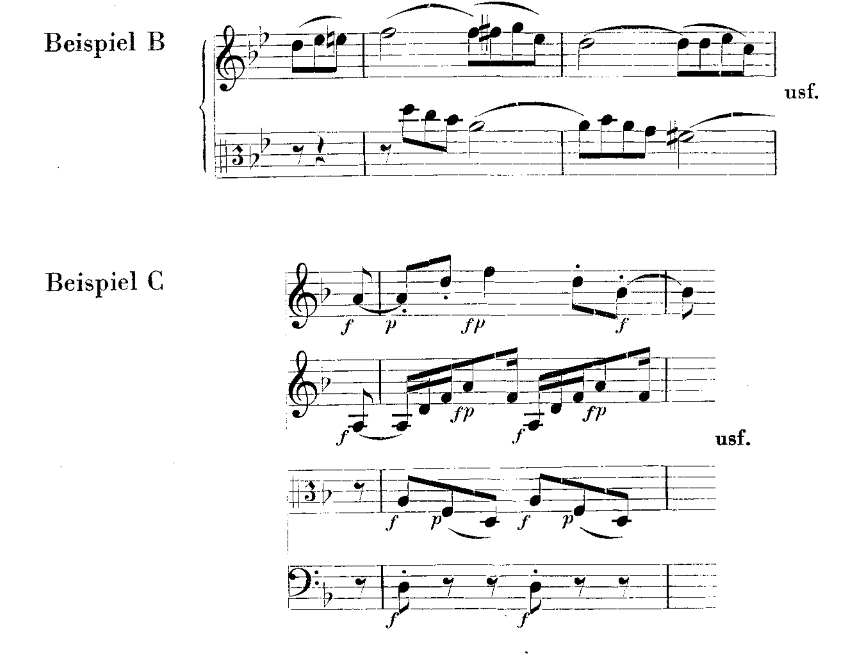




Bewegungszustand entsteht wie in den Rhythmen der Variation 2 des Streichquartetts W 395 K 417[b] = 421, 1783 (Beisp. C). Eine letzte Art solch stehender Variierung ist der Liegetriller, der zuerst in den Variationen über „Lison dormait" W 325 K 315[d] = 264, 1778 auftritt und von da an in vielen Klavierwerken zu finden ist. Seine formale Bedeutung wird nachher erörtert.

Beispiel B

Beispiel C



Die Bemerkungen mögen genügen; denn diese motivischen Variierungen betreffen mehr die einzelne Variation als die Großformung. Wichtig ist nur, daß durch solche Grundbewegungen und Grundmotive, die ganze Variationen hindurch wirken, einheitliche Stücke entstehen. Gewiß sind diese Bewegungen und Motive zunächst einfach, sind manchmal rein figural; aber das hindert nicht, daß schon bald solche Variationen deutliche Charaktere bekommen. Und derartige Charaktere treten mit der Zeit immer mannigfacher und schärfer heraus. Ich nenne etwa die *c*-moll-Serenade W 377 K 384ᵃ = 388, 1782, das Streichquartett W 395 K 417ᵇ = 421, 1783 und die meisten folgenden Werke. Im allgemeinen ist dabei in variierten Mittelsätzen die innere, gefühlsmäßige Wandlung geringer als etwa in selbständigen Werken, was allerdings nicht immer zutrifft. Eines ist bei Mozart selten: die Umwandlung in ein Charakterstück festen Inhalts. Da wären eigentlich nur zu nennen die Variationen über „Je suis Lindor" W 307 K 299ᵃ = 354, 1778, deren letzte Variation mit Taktänderung als „Tempo di Menuetto" bezeichnet ist; die Schlußvariation der Klavier-Geigensonate W 356 K 374ᵉ = 377, 1781, die Bezeichnung und Charakter einer „Siciliane" trägt, und die letzte Variation der Serenade W 556/370 K 370ᵃ = 361, 1790, die als Allegretto bezeichnet ist und Menuettcharakter hat. Nach Wyzewa ist dieser Satz mit der vorhergehenden Romanze später eingeschoben. Er bringt als Schluß gewissermaßen ein drittes Menuett, so daß die ganze Serenade die Form hat: Satz I Largo-Allegro; II Menuetto; III Adagio; IV Menuetto; V Romanze (Adagio-Allegretto); VI Thema mit Variationen (Andante-Allegretto mit Menuettcharakter); VII Rondo, Allegro molto. Betont in den beiden ersten Beispielen der Variationencharakter den Schluß des Satzes, so ist er im letzten für die Form der ganzen Serenade bedeutsam.

Aus den bisherigen Entwicklungen folgen wichtige Einstellungen Mozarts zur Variationenform. Ihm ist wesentlich die Struktur des Themas, sie soll auch in den Variationen klar bleiben; ändert er sie, so geschieht es meist zur Verdeutlichung der Großform, zur Abgrenzung des Schlusses durch Einschübe, virtuose Kadenzen, Kodabildungen, zur Herausstellung bestimmter Variationen als Mittelteile u. a. m. Oder aber die Strukturänderungen sollen das ursprünglich lockere Thema vereinheitlichen, dann aber fehlt meist die Änderung der Taktzahl. Der Charakter der Einzelvariationen wird bei Mozart gegeben durch die gewählte Bewegungsart oder das Grundmotiv; sie sind das Erste, aus ihnen folgt der Inhalt. Variationen im Charakter eines Marsches, eines Tanzes u. dgl. dagegen führt er nur sehr selten ein. Zu behaupten, daß die Variationen lediglich den Charakter des Themas vertieften, ist auch nicht richtig; sie wandeln den Inhalt häufig außerordentlich, besonders in Kammermusikwerken und Serenaden. Aber dieser Charakter wird nicht vorausbestimmt durch die Bezeichnung. Auch schreibt Mozart keine Variationen in Form von Fugen, Kanons usw. Gewiß verschmäht er Imitationen und Polyphonie nicht; ich erinnere an Variation 3 des Trios W 526 K 563, 1788, die im dreifachen Kontrapunkt steht, aber mit Ausnahme einer Kürzung doch die Struktur festhält. In den wenigen Fällen, in denen aber ein solcher Charakter (Menuett, Siciliano) vorausbestimmt wird, dient er der Formfestigung, der Gewährleistung des Schlusses. Gegen die frühe Variationensuite, auch gegen die späteren Werke Beethovens oder der Romantik besteht also bei Mozart ein anderes Ideal der

Variationenform, das im wesentlichen Taktzahl, Struktur und Großform betrifft. Dieser Rahmen bestimmt die Variierung.
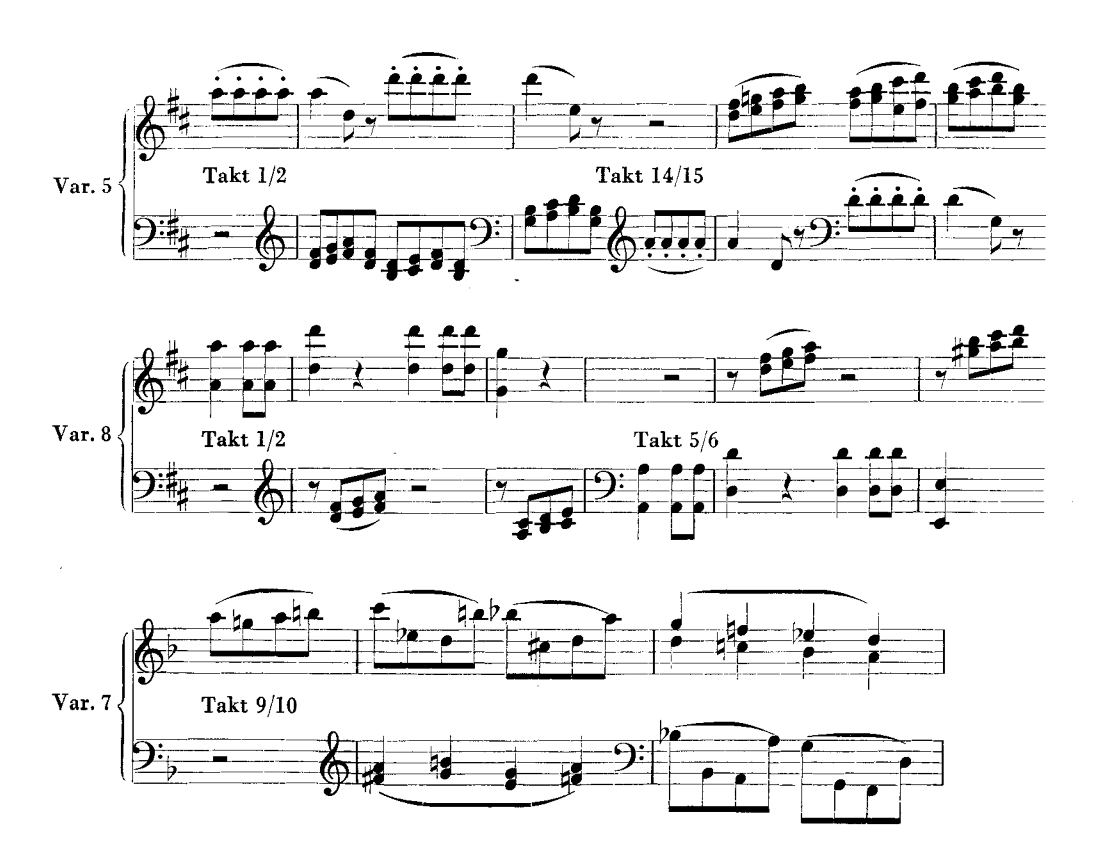
Kadenzen, Einschübe, Strukturen und ihre Änderungen sind so als wichtige Elemente der Großformung erwiesen. Weitere bestehen in den gegenseitigen Beziehungen der Variationen. Eine von ihnen möchte ich Spiegelung nennen. Sie besteht darin, daß irgendein Grundelement der Variierung von einer Stimme in die andere gelegt wird, beim Klavier z. B. aus der rechten Hand in die linke. Dabei handelt es sich nur in seltenen Fällen um Stimmentausch im Sinne der Polyphonie wie im Divertimento W 526 K 563, 1788, oder um Intervallumkehrung wie in der Spiegelung des Fugenthemas. Meist sind es einfache Elemente, die wechseln, z. B. die Bewegungsform. Die erste Variation etwa figuriert im Diskant die Melodie in Sechzehnteln, die zweite legt die Sechzehntel-Bewegung in den Baß; so sind die beiden Variationen aneinandergekettet. Das findet sich schon früh bei Mozart; so in der Klavier-Geigensonate W 38 K 31, 1766, wo in Variation 1 der Klavierdiskant Sechzehntel hat, in Variation 2 die linke Klavierhand, während die Geige beide Male in der Mittellage begleitet. Solche Bindung kann mehrfach hintereinander verwandt werden. In den Klaviervariationen über das Menuett von Fischer W 210 K 189^{a}=179, 1774 hat in Variation 3 die rechte Hand Achtel-Triolen, in 4 dieselbe Hand Sechzehntel, in 5 dagegen die linke Hand Achtel-Triolen, in 6 Sechzehntel. Wenn auch die Figuren selbst motivisch wenig verwandt sind, so bindet doch dieses Verhältnis die Variationen zu einer Gruppe. Noch mannigfacher ist das Verfahren in den Variationen über „Je suis Lindor" W 307 K 299^{a}=354, 1778: Variation 1 hat Sechzehntel in der rechten Hand, 2 in der linken; 5 gebrochene Oktavenketten in der rechten, 6 in der linken; 9 liegende Oktaventremolos in der rechten, 10 in der linken Hand. Dies Verhältnis erfüllt so große Teile des Werkes. Bei den Variationen über „Ah, vous dirai-je, Maman" W 316 K 300^{a}=265, 1778, haben 1/2 Spiegelung der Sechzehntel-Bewegung, 3/4 der Achtel-Triolen, 6/7 wieder der Sechzehntel aber in umgekehrter Reihenfolge; die Zwischenvariation 5 läßt die Hände komplementär ineinander greifen und bildet so die Vermittlung. Schon hier sei bemerkt, daß diese Art der Variationenbeziehung eine andere leicht nach sich zieht: die Themenähnlichkeit. Wenn nämlich die Bewegung, die in der Oberstimme zunächst die Melodie ausfiguriert, in den Baß wechselt, erscheint im Diskant häufig das Thema gänzlich oder fast in der Originalgestalt. Damit natürlich tritt eine Beziehung der getrennten Variationen auf, so daß z. B. in dem letzten Werke sich ergibt:

Variation 1: Sechzehntel in der rechten Hand;
„ 2: Sechzehntel in der linken Hand, Diskant themengleich;
„ 3: Achtel-Triolen in der rechten Hand;
„ 4: Achtel-Triolen in der linken Hand, Diskant themengleich;
„ 5: komplementäre Rhythmik beider Hände;
„ 6: Sechzehntel in der linken Hand, Diskant themenähnlich;
„ 7: Sechzehntel in der rechten Hand.

Damit werden z. B. Rondo- und andere Großformen leicht erkennbar. Als weiteres Beispiel nenne ich das Werk über „La belle Françoise" W 317 K 300^{f}=353, 1778, wo Variation 3 Sechzehntel-Triolen der linken, Variation 5 ähnliche Figuren der
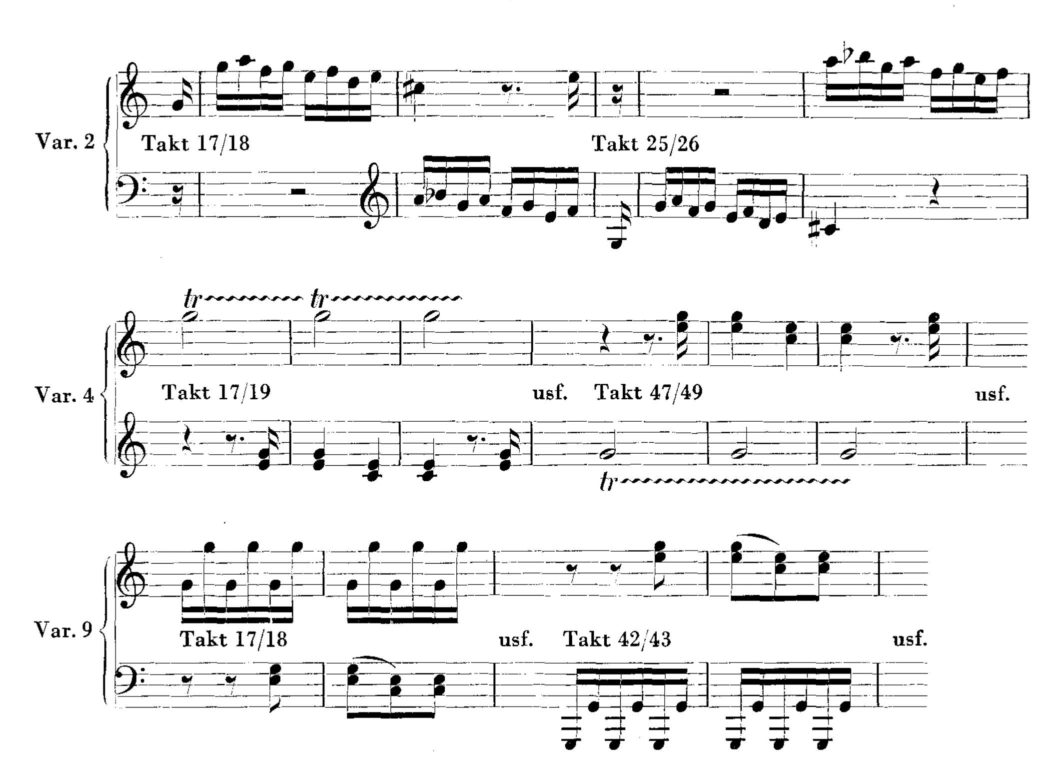
rechten Hand hat; zwischen ihnen ist die kantable Variation 4 eingeschoben, die noch durch eine schon genannte Strukturänderung hervorgehoben ist. Von andern Besetzungen sei erwähnt die Klavier-Geigensonate W 449 K 481, 1785, wo in Variation 1 die Sechzehntel in der Mittelstimme, in 2 in der Oberstimme, in 3 im Baß liegen.

Diese Spiegelung tritt noch in anderer Weise auf: als Innen- oder Doppelvariierung. Unter diesem gelegentlich schon in der Literatur auftretenden aber nicht einheitlichen Begriff verstehe ich die verschiedene Variierung ursprünglich gleicher Teile des Themas innerhalb einer einzelnen Variation. Das betrifft vor allem die beiden Vorderglieder der Liedtypen, die Sequenzen und Wiederholungen der Fortspinnungstypen, Anfangs- und Endglied der dreiteiligen Liedformen. Alle Möglichkeiten der Spiegelung verwendet z. B. die Klaviersonate W 221 K 205^{b}=284, 1775. Die Variationen 3/4 sind durch Spiegelung der Sechzehntel-Bewegung verbunden, ähnlich wenn auch weniger deutlich 1/2 durch Achtel-Triolen. Variation 5 behandelt die dreiteilige Liedform des Themas so, daß sie die Stimmlagen des Anfangs am Schluß vertauscht; Variation 8 macht es mit den entsprechenden Takten im L-Typ genau so; Variation 7 mit den Sequenzen zu Anfang des zweiten Teiles:



Als ähnliches Beispiel nenne ich die Variationen über das Menuett von Duport W 534 K 573, 1789, wo sich in 1/2 die Sechzehntel-Bewegung spiegelt, in Variation 4 die

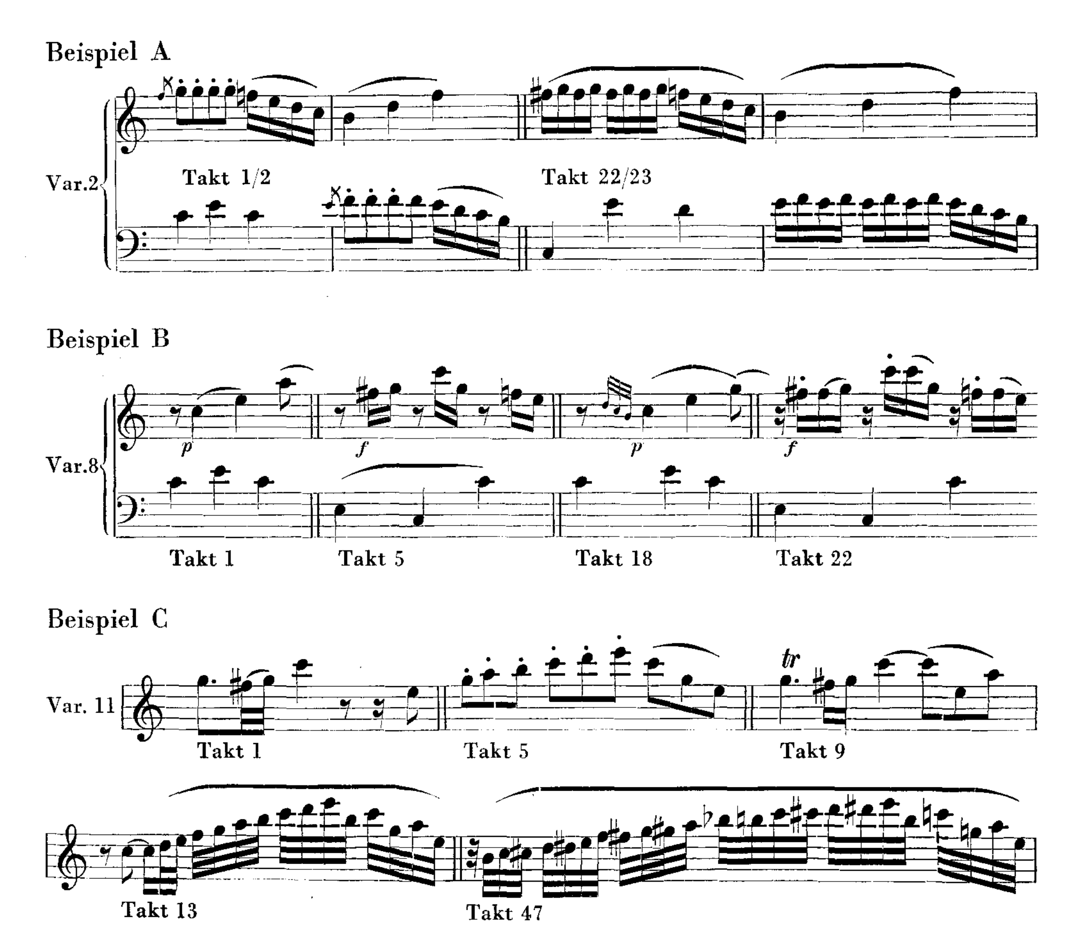
Glieder des L 8 und ähnlich in Variation 7. Schließlich gibt es eine dritte Art der Spiegelung, wenn durch sie die Wiederholungen in den Variationen aufgefalten werden. In den Variationen über „Lison dormait" W 325 K 315 d = 264, 1778, spiegeln 1/2 die Sechzehntel-Bewegung, sogar so, daß die Spiegelung motivisch ist. Die vorstehenden Beispiele werden schon die Beobachtung aufgedrängt haben, daß diese Form der Beziehung meist zu Anfang der Werke auftritt. Die Wiederholung der Schlußtakte in Variation 2 vertauscht wieder die Stimmen — das ist also die zweite Art der Spiegelung. Die dritte findet sich im zweiten Teil von Variation 4, wo der Triller zunächst oben liegt, dann unten, ähnlich in Variation 8 und in der Schlußvariation 9 mit liegenden Oktaventremolos:



Man kann geradezu sagen, daß dieses Werk das Problem der Spiegelung in jeder Beziehung stellt und löst. Eine schöne Abwandlung der dritten Verwendung bringen dann die Kammermusik- und Konzertvariationen; so die Klavier-Geigensonate W 449 K 481, 1785, wo Variation 5 zunächst Achtel-Triolen der linken Hand hat und in der Wiederholung Zweiunddreißigstel der rechten Hand, wobei das Thema aus dem Klavier in die Geige wechselt. Ähnlich bringt in Variation 5 des Trios W 461 K 496, 1786 das Klavier den Vordersatz des L 8, die Geige den Nachsatz; Variation 2 des letzten Satzes im Klavierkonzert W 422 K 453, 1784 legt zu Spielfiguren des Soloklaviers die Melodie zunächst in die Bläser, dann in Streicher und Klavier.
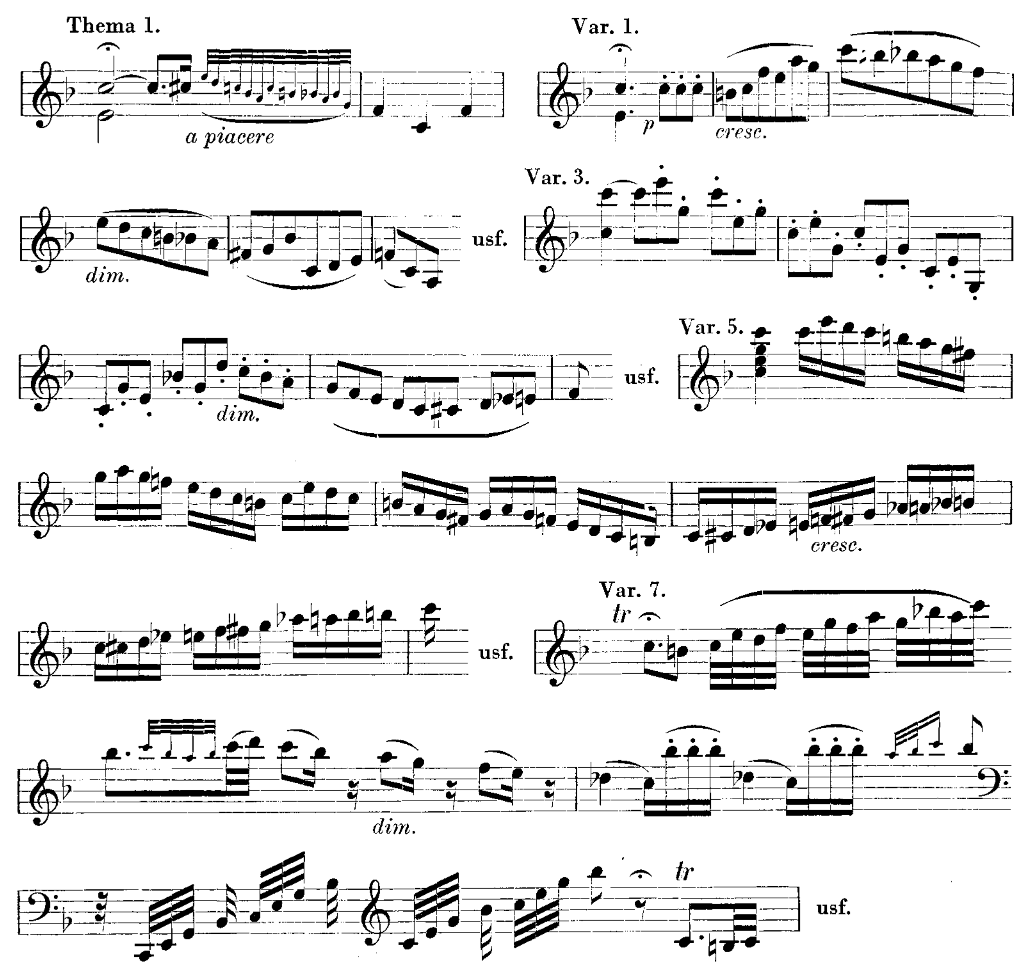
Innen- oder Doppelvariierung, die zunächst Sache der Einzelvariation ist, hat sich schon im Falle der Spiegelung als bedeutsam für die Großform erwiesen. Das

wird sie noch mehr, wenn man ihre anderen Möglichkeiten betrachtet. Neben der Spiegelung kommen da in Frage wechselnde Dynamik, verstärkte Verzierung, weitere Ausgestaltung, Wechsel der Motivik und des Inhalts. Auch hier kann es sich um Variierung der sich entsprechenden Takte eines Thementeils, einer dreiteiligen Liedform handeln oder um Ausgestaltung der Wiederholung. Im einzelnen braucht im Folgenden da eine Trennung nicht mehr durchgeführt zu werden. Die Innenvariierung ist zunächst bei Mozart gering, tritt ziemlich plötzlich scharf in die Erscheinung in den Variationen über das Menuett von Fischer W 210 K 189[a] = 179, 1774. In Variation 2 wird der Schluß gegen den Anfang ein klein wenig ausgeziert (Beisp. A); in Variation 8 findet sich eine vierfache Steigerung zugleich mit dynamischen Gegensätzen (Beisp. B). In Variation 10 tritt als dynamische Verstärkung Oktavenbrechung ein. Die Adagiovariation 11 ziert nicht nur die entsprechenden Stellen aus, sondern behandelt auch die Wiederholungen gesondert in durchgehenden Steigerungen (Beisp. C).



Wenn Wyzewa und St. Foix von einer nature assez étrange und einer multiplizité d'aspects musicaux in diesem Werke sprechen, so gehört dazu zweifellos auch diese neue Art der Innenvariierung. Zugleich ist bezeichnend, daß sie am stärksten in

die Struktur des Themas im übrigen festhalten; Variation 4 bringt sie und verstärkt den folgenden Auftakt durch die Bezeichnung „Adagio", und ebenso haben sie die beiden Schlußvariationen „Adagio" und „Presto" ohne Ausschmückung. Hin und wieder erweitert Mozart eine solche Stelle, wie eine 𝄐 der Klaviervariationen „Ein Weib ist das herrlichste Ding" W 568 K 613, 1791, in denen auch taktmäßige Ausschreibung vorkommt:



Man vergleiche aber damit die Wirkung eines Pausentakt-Taktes in den Variationen des jungen Beethoven über Dittersdorf „Es war einmal ein alter Mann". Wenn auch im Thema nach diesem Takt ein neues Motiv einsetzt, so ist es doch dem vorhergehenden verwandt. Von Variation 2 ab aber wandelt Beethoven die Variierung auf der 𝄐 und setzt sie in schärfsten Gegensatz zum Vorherigen, was sich zur Einführung anderer Taktarten und Tempi steigert (Variation 5, 9). Bei Mozart herrscht immer die Absicht, übersichtlich und klar zu bleiben und die Struktur des Themas festzuhalten. Nur in den Variationen über „Salve tu Domine" W 376 K 416^{e} = 398, 1783 könnte die zwei Takte vor Schluß stehende 𝄐 einmal Anreger echter Strukturänderung gewesen sein. In die Variationen 1—3 wird sie unver-

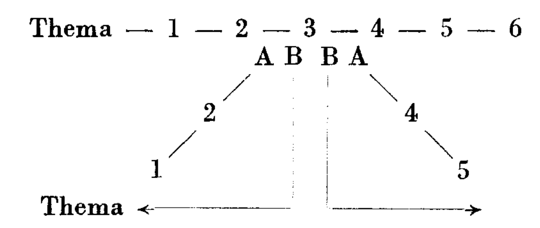
ändert übernommen, von Variation 4 ab wird die Struktur des zweiten Thementeils völlig zerstört. Ein weiterer Grund könnte in der motivischen Uneinheitlichkeit und formalen Ungeschlossenheit dieses einteiligen Themas liegen.

Die in diesem Werk auftretenden Kadenzen lösen die Frage aus, wie sich Mozart zu solch freien Einschüben und Kadenzen verhält. Auch sie verändern die wesentlichen, durch die Formung der L(Lied)-Typen, die Sequenzen der F(Fortspinnungs)-Typen und ähnliche Dinge gegebenen Strukturen des Themas nicht, sondern sind deutlich als Zwischensätze erkennbar. Das zweite Variationenwerk des jungen Mozart über „Willem von Nassau“ W 32 K 25, 1765 schiebt in Variation 5 (Adagio) eine 𝄐 mit nachfolgendem verziertem Auftakt ein. Das steht aber in der Frühzeit vereinzelt und findet sich erst wieder in den Variationen über „Ah, vous dirai-je, Maman“ W 316 K 300^{e}=265, 1778, im zweiten Teil der Adagio-Variation 11. Von 1783 an sind Einschiebungen häufiger. Meist sind es kurze Takte, harmonische Schlußfälle, oft vor der Adagio-Variation, so in den Klaviervariationen W 468 K 500, 1786, im Klarinettenquintett W 541 K 581, 1789. Die Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“ W 426 K 455, 1784, lösen den Schluß der Variation 8 auf in freie Figuren als Einleitung der Adagio-Variation 9. In allen diesen Fällen dienen also die Einschübe dem Bestreben, die Form, und zwar meist den Eintritt des Adagio oder auch der Schlußvariation zu betonen und zu befestigen. Selten sind Einschubtakte ohne diesen Sinn. Sehr lehrreich ist da Variation 5 der Serenade W 556/370 K 370^{a}= 361, 1790, die die Struktur des Themas festhält, aber im Anfang zwei, im zweiten Teil einen Takt mit der Begleitung vorausschickt als eine Art Einstimmung; schließlich wird aber auch hierdurch die Bedeutung dieser Variation formal hervorgehoben. Kadenzen treten dann häufig am Schlusse auf und fallen vielfach mit der Koda zusammen. Kurze, rein akkordische Abschlußtakte fügt Mozart schon früh ein, so in den Variationen über „Mio caro Adone“ W 190 K 173^{c}= 180, 1773; ähnlich, aber motivisch an die Schlußvariation anschließend ist die Koda der sonst so umfangreichen Variationen der Klaviersonate W 221 K 205^{b}=284, 1775. Beide Verfahren hat Mozart beibehalten; zwei Drittel seiner Variationenwerke haben die Koda, bei der sich zunächst eine Verbreiterung feststellen läßt. Ich nenne die als Caprice — Presto bezeichnete Kadenzkoda der Variationen über „Je suis Lindor“ W 307 K 299^{a}=354, 1778; die sich an die Schlußfiguration anschließende Koda der Klavier-Geigensonate W 365 K 374^{e}=377, 1781; die Kadenz, welche die Koda des Konzertrondos W 373 K 382, 1782 einleitet; und den letzten Satz des Klavierkonzerts W 422 K 453, 1784, dessen fünf Variationen von einem ganz freien, großen Presto gefolgt werden, das hin und wieder an Motive des Themas anklingt; und schließlich die eindrucksvolle Koda im Klaviertrio W 461 K 496, 1786, die Elemente der dritten Variation aufnimmt und so wieder der Großform dient. Im allgemeinen wird die Koda in den späteren Werken wieder kürzer, so in der Klavier-Geigensonate W 509 K 547, 1788, dem Divertimento W 526 K 563, 1788; länger ist sie noch in den Variationen über ein Menuett von Duport W 534 K 573, 1789, dem Klarinettenquintett W 541 K 581, 1789, sehr ausgedehnt und mit Kadenzbildungen und motivischer Arbeit über Thementeile ausgestattet in den Variationen über „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ W 568 K 613, 1791. Daß die Koda formbildend wirkt, braucht nicht betont

den Adagiovariationen, die ja meist an vorletzter Stelle stehen, auftritt. Wieder ist bemerkbar, wie dies Mittel, das zunächst der einzelnen Variation gilt, doch zugleich die Schlußwirkung unterstreicht und damit der Großform dient. In zahlreichen späteren Werken zeigt sich das Gleiche; so in der Klaviersonate W 221 K 205[b] = 284, 1774, dem Divertimento W 263 K 253, 1776, den Variationen über „Je suis Lindor" W 307 K 299[a] = 354, 1778. Erwähnt sei noch die Entwicklung der Innenvariierung in den Variationen über „Lison dormait" W 325 K 315[d] = 264, 1778; der zweite Teil des Themas schließt mit der Wiederholung einer achttaktigen Phrase. Variation 1 verändert die Wiederholung durch kleine Ausgestaltung, Variation 2 durch Spiegelung, Variation 3 durch Veränderung der Dynamik, Variation 4 durch Spiegelung bei Auskomponierung der Wiederholung, Variation 6 und 7 durch Wechsel der Dynamik; das Adagio 8 komponiert wieder die Wiederholungen neu und gestaltet die Stelle jedesmal stärker. Das Schlußallegro spiegelt wieder. Als schöne Ausgestaltung nenne ich noch das Konzertrondo W 373 K 382, 1782, das in Variation 1 Vorder- und Nachsatz des L-Typs sowie die Wiederholung am Ende der dreiteiligen Liedform verändert, in Variation 5 mehrfach spiegelt, im Adagio 6 reiche Ornamentik bringt, im Schlußallegro die Bewegung verstärkt, vor der Kadenz sogar neuartige Gestaltungen eintreten läßt und damit immer wieder die Formgebung unterstützt. Schließlich erwähne ich noch die Variationen über „Unser dummer Pöbel meint" W 426 K 455, 1784. Schon das Thema bringt die Anfangstakte am Schluß dynamisch verstärkt. Diese Veränderung faßt Variation 1 durch etwas andere Ausgestaltung, Variation 2 durch dynamische Verstärkung. Variation 4 schreibt die Wiederholungen aus und verändert jedesmal die Harmonie, ein bei Mozart sehr seltener Fall. Zugleich geht Variation 4 der Mollvariation voraus, deren Eintritt sie so vorbereitet und damit den Belangen der Großform dient. Die Mollvariation 5 hebt den Schluß durch stärkere Chromatik hervor, ähnlich Variation 6, wo noch Spiegelung hinzutritt. Das letzte Mittel braucht auch Variation 7. Die Adagiovariation 9 übertrifft dann wieder alle an Reichhaltigkeit. So zeigt sich, wie das im Thema in ganz geringem Maße anzutreffende strukturelle Verhalten sich im Laufe des Werkes steigert über dynamische, harmonische und andere Wirkungen bis zur Adagiovariation. Das können nicht alles zufällige Erscheinungen sein, sondern ein tiefer Formwillen spricht sich darin aus.

Nicht immer dient die Innenvariierung so stark der Vorbereitung und Bekräftigung des Schlusses, sie kann auch andere Elemente der Großform herausheben. Die Streichquartettvariationen W 434 K 464, 1785 wirken wie eine dreiteilige Liedform, in der der ausgedehnte erste Teil aus dem Thema und den Variationen 1—3 besteht; die Variationen 4/5 bilden den Mittelteil, wobei 4 durch Wendung zur Mollvariante, 5 durch Doppelvariierung und Strukturänderung hervorgehoben werden; Variation 6 ist mit der Koda der dritte Teil der Liedform. Gerade die Veränderungen lassen den Mittelteil scharf hervortreten. Mehrere Konzertmittelsätze dieser Zeit zeigen ähnliche Verhältnisse, so W 420 K 450, 1784 in kleinstem Rahmen; die Wiederholungen der Thementeile stellen schon durch Wechsel zwischen Orchester und Soloinstrument Veränderungen dar, die Variation 1 verstärkt dies Verhältnis durch Spiegelung der Begleitfiguren, Variation 2 kräftigt den Gegensatz. Schön ist das im Mittelsatz des Klavierkonzerts W 427 K 456,

1784; Thema und Variation 1/2 bilden den ersten Teil der dreiteiligen Liedform, in Variation 2 werden die Wiederholungen dabei verschieden instrumentiert und behandelt, aber im Gebiet der gleichen Stimmungsgrundlage. Variation 3 dagegen gestaltet sie völlig verschieden; das Orchester bringt zunächst Teil I in kräftiger, energischer Veränderung mit starken Akzenten, dann das Klavier die Wiederholung kantabel mit Alberti-Bässen; ähnlich wird der zweite Teil behandelt. Variation 4 in der Durvariante mildert diese Gegensätze. Variation 5 kehrt deutlich zum Thema zurück und bildet mit der Koda den Schluß der dreiteiligen Liedform. Wie im Schlußsatz des Konzerts W 456 K 491, 1786 besonders der Mittelteil formbildend wirkt mit den tonartlichen Ausweichungen der Variationen 4 und 6, brauche ich im einzelnen nicht mehr zu erläutern. Eine weitere Verwendung findet die Doppelvariierung in der Serenade W 556/370 K 370[a] = 361, 1790. Variation 3 setzt nämlich zunächst die Motiventwicklung der Variationen 1/2 kräftiger fort, bringt als Gegensatz in Takt 5/6 schon einige Sekundenschritte, die auf Variation 4 vorweisen. Die Wiederholung des ersten Teiles von Variation 3 aber wird inhaltlich ganz anders gefaßt, kantabel und melodisch mehr zum Thema zurückkehrend. Der zweite Teil von Variation 3 macht es umgekehrt, so daß als Bild entsteht:



Variation 5 ist trotz des Adagiocharakters melodisch nahe mit der Art B von Variation 3 und damit mit dem Thema verwandt. Variation 6 ist der früher schon erwähnte Schlußteil im Menuettcharakter. Schärfer noch in ihrer Häufung vermittelt im Streichtrio W 526 K 563, 1788 die Doppelvariierung zwischen den Variationen. Sind A und A′ bzw. B und B′ verschiedene Ausgestaltung desselben Thementeils, so wird bei Anblick des Notenbildes sofort folgende Aufstellung verständlich sein:

Thema: A volkstümlich, Melodie in Oktaven; A′ Melodie mit Gegenstimme. B wie A; B′ wie A′.

Variation 1: A Thema mit bewegter Gegenstimme. A′ Thema in Bewegung aufgelöst. B wie A; B′ wie A′.

„ 2: A kantabel, Gegenstimme gebrochene Akkorde; A′ Thema hart, scharf, große Sprünge. B wie A; B′ wie A′.

D. h. jedes A der folgenden Variation setzt in gewissem Sinne nach Charakter und Bewegung das A′ der vorhergehenden fort, so daß eine Art Querverbindung entsteht. Variation 3 ist kontrapunktisch angelegt, steht in Moll und hält die Bewegung auf. Variation 4 dagegen setzt sie mit Zweiunddreißigstel-Figuren fort, läßt die Wiederholungen weg und legt in die Bratsche eine Art Urlinie des Themas. Also auch hier ist Doppelvariierung nicht Sache einer einzelnen Variation, sondern des ganzen Werkes. Ein großartiges Beispiel der planmäßigen Anwendung der

Innenvariierung ist dann der Konzertsatz W 422 K 456, 1784. Variation 2 spiegelt die Wiederholungen durch Besetzungswechsel; Variation 3 verstärkt in ihr die Bewegung und erhöht den Ausdrucksgehalt; Variation 4 wechselt Besetzung und Charakter noch stärker; Variation 5 endlich bringt vollen Gegensatz der Wiederholung und leitet damit zum freien Presto-Finale über. Leitendes Prinzip der Großformung ist also hier die Doppelvariierung der Wiederholungen. Innenvariierung entsprechender Thementeile dagegen formt die bekannten Variationen der Klaviersonate W 315 K 300[i] = 331, 1778. Die Struktur des Themas läßt sich wie folgt andeuten:

Struktur:	|:*a*	*b*	*a*,	*c*:|:	*d*	*e*	*a*,	*c*,	*c'*:|
Gliednummer:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Taktzahl:	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Die beiden ersten Variationen enthalten scharfe Kontraste der Glieder 1/2 und 3/4 und entsprechend 5/8 und 9. Woher die Anregung dazu stammt, ist nicht leicht zu sagen. Mersmann[1] leitet sie aus zwei Kräften des Themas her: einer horizontal gerichteten melodischen und einer vertikal gerichteten klanglichen. Sie könnte aber auch daher rühren, daß das Thema schon in den Gliedern 4, 6, 8, 9 durchaus nicht selbstverständliche Sforzati und Schärfen enthält, die an sich dem graziösen Charakter nicht unbedingt entsprechen. Die Variationen 1/2 weiten diesen Gegensatz außerordentlich. Sind die Glieder 1/2, 5/6, 7/8 in Variation 1 weich flüssig, in Variation 2 kantabel, so sind die andern in Variation 1 scharf gestoßen, in Variation 2 drängend, ja etwas widerborstig mit den Baßvorschlägen. Dem entspricht auch eine scharfe dynamische Trennung nach *p* und *F*. Der Mittelteil ist beide Male mehr dem weichen Charakter angepaßt, allerdings mit dem *sf* des Themas. Variation 3/4 zeigen, wie dieser charakterbildende Unterschied zugunsten eines rein klanglichen aufgehoben wird. Wird in Variation 3 wenigstens das *F* der Glieder 3/4 und 9 noch durch Oktavierung unterstützt, besteht in Variation 4 nur mehr der dynamische Unterschied; in beiden sind die Mittelteile kantabel, in Variation 3 fehlen sogar die *sf*. Sie stellen also gewissermaßen die fortschreitende Einigung der Kontraste dar, die in den Gliedern 7/10 der Variation 4 vollständig wird. Die Kontraste der Variationen 1/2 sind überwunden; völlige Einheit, die als solche nicht mehr verstärkbar ist, ist erreicht. Hier setzt eine dritte Gruppe ein. Die Adagiovariation 5 hat wieder Gegensätze, aber sie liegen im gleichen Stimmungsgebiet und sind gemildert; die im Thema vorhandenen *sf* werden durch neue vermehrt in den Gliedern 3, 5, 8, die durch Figuration unterstrichen und motiviert werden; die dynamischen Kontraste treten so auch innerhalb der Glieder auf. Der Schluß — in den Variationen 1—3 im *F* — geht ins *p* zurück. Die Allegrovariation 6 zeigt das gleiche Bild auf einem anderen Stimmungsgebiet, dem des Fröhlichen, Ausgelassenen. Die Gegensätze der *p*-Glieder 1/2, 5 (allein), 7/8 und der *F*-Glieder 3/4, 6(!), 9 bestehen auch hier, die man eben als neckisch-ausgelassen bezeichnen könnte. Auch die Koda enthält die gleichen Kontraste, rückt sie in den letzten Takten ganz scharf aneinander. So läßt sich die Großformung als Barform darstellen:

[1] H. Mersmann, Angewandte Musikästhetik, S. 460.

Thema.

I. Stollen: Variation 1/2, Doppelvariierung mit scharfen Gegensätzen in zwei Stimmungsgebieten. „Zweiheit".

II. Stollen: „ 3/4, Doppelvariierung mit weichenden Gegensätzen. „Einheit."

Abgesang: „ 5/6, Doppelvariierung mit Kontrasten innerhalb eines Stimmungsgebietes, Variation 5 kantabel, Variation 6 fröhlich. „Einheit in der Zweiheit."

Hier ist aus dem Problem der Innenvariierung also eine einheitliche Großform entstanden. Ich habe dieses Beispiel ausführlicher besprochen, weil es aus kleinen Elementen zu einer eindringlichen Großform aufsteigt, im Gegensatz zu den vorher erwähnten die Innenvariierung innerhalb der Thementeile zeigt und einzeln dasteht.

Schließlich sei noch eine Erscheinung angeführt, die man auch zur Doppelvariierung rechnen kann: daß zwei Bestandteile nebeneinander verändert werden, sei es Thema oder Begleitung oder zwei Themen. Im Mittelsatz des Klaviertrios W 527 K 564, 1788 findet sich folgende Anordnung:

Variation 1: Thema unverändert in der Geige; rechte Klavierhand Sechzehntel-Figuration.

„ 2: Thema unverändert im Cello; linke Klavierhand Sechzehntel-Figuration (Spiegelung zu 1). Geige neue Gegenmelodie.

„ 3: Thema fast unverändert in der Geige; rechte Klavierhand Sechzehntel-Triolen, also Fortsetzung der Bewegung.

„ 4: Auflösung in kurzatmige, sich ablösende Sechzehntel-Motive.

„ 5: Minore, ruhige Achtel.

„ 6: Thema in Sechzehntel zerlegt in der Geige; rechte Klavierhand Zweiunddreißigstel-Figuration.

Hier sei schon bemerkt, daß es sich in der Großform um einen Bewegungszug mit Einschub der Mollvariation handelt, eine bei Mozart häufige Formung. Noch reicher ist die oben genannte Erscheinung im Klarinettenquintett W 541 K 581, 1789. Variation 1 bringt zum Thema eine Klarinettenmelodie, die sicherlich mit ihm zusammenhängt und doch ganz frei erscheint; in Variation 2 läßt sich die Geige als Veränderung dieser Melodie auffassen, während die Terzenparallelen von zweiter Geige und Bratsche mehr an das Thema gemahnen; in Variation 3 übernimmt das Cello die Rolle der Gegenstimme; Variation 4 löst sie in der Klarinette bzw. Geige in Sechzehntel-Figuren auf, während im übrigen deutlich das Thema erklingt. Die Adagiovariation 5 bringt die kantable Melodie in starker Anlehnung an Variation 2; das Schlußallegro gibt wieder deutlich das Thema. So entsteht eine reichgegliederte Rondoform mit den Ritornellen 1—4—Allegro und den Couplets 2/3—5 (Adagio), wo außerdem enge Beziehungen der Variationen und Entwicklungen aus einander vorliegen. Bei der Bekanntheit des Werkes sind Beispiele nicht notwendig.

Spiegelung und Innenvariierung aller Art haben sich so als wichtiges Mittel der Beziehungen zwischen den einzelnen Variationen und der Großform erwiesen. Auf andere wie Themenähnlichkeit, gleiche Motivik und verwandten

Charakter habe ich schon aufmerksam gemacht, besonders bei Besprechung des Triodivertimentos W 526 K 563, 1788, des Klarinettenquintetts W 541 K 581, 1789, der Serenade W 556/370 K 370[a]=361, 1790. Einige weitere Fälle, wo solche Beziehungen sich häufen, seien gestreift. In den Variationen über das Menuett von Fischer W 210 K 189[a]=179, 1774 sind die Variationen 6, 9, 12 durch Alberti-Bässe verbunden. Die Variationen 5, 6 und 12 sind besonders themenähnlich. Auch diese Beziehungen gehören mit zu den „Neuheiten" des Werks. Überaus zahlreich und geordnet sind sie dann in den Variationen über „Ah, vous dirai-je, Maman" W 316 K 300[e]=265, 1778, wo 1/2, 3/4, 6/7 Spiegelungen sind, 8/9 durch imitatorische Schreibart als Gruppe erscheinen, 2, 4, 6 und 9 das Thema besonders nahe bringen. Die Klavier-Geigenvariationen über „La bergère Célimène" W 368 K 374[a]=359, 1781 bringen Spiegelung von Variation 1—3, Themenähnlichkeit in 3, 5 und 10, in den Variationen 1, 4, 6 und 9 schöne Gegenmelodien der Geige, die deutlich aus einander durch Steigerungen entwickelt sind. Durch den Charakter gebunden sind getrennte Variationen des Streichquartetts W 395 K 417[b]=421, 1783. Thema und Schluß sind eng verwandt; die Variationen 1 und 4 sind verschieden, haben aber glatten und fließenden Charakter, 2/3 sind rhythmisch hart, unruhig schroff; so entsteht von diesem Gesichtspunkte aus eine symmetrische Formung

Thema — 1 — 2 — 3 — 4 — 5. Koda

Ein Höchstmaß solcher Beziehungen enthalten die Variationen für Klavier zu 4 Händen W 469 K 501, 1786. Die Variationen 1 und 2 haben in den doppelschlagähnlichen Gebilden deutliche Verwandtschaft; in Variation 4 kehrt dann der Doppelschlag als bedeutsames Ornament wieder. Variation 3 verstärkt in der Begleitung die Bewegung der vorhergehenden Variationen (1 Sechzehntel, 2 Sechzehntel-Triolen, 3 Zweiunddreißigstel), bereitet aber durch die chromatischen Töne schon auf die durch die langsamere Bewegung und die Mollvariante stärkere Chromatik von Variation 4 vor. Variation 5 setzt mit Doppelvariierung der Wiederholung die Bewegung von Variation 3 fort, kehrt aber mit der Koda zum Thema zurück. Es mag damit an Beispielen genug getan sein. Es ist deutlich, wie alle die genannten Mittel von der Einzelvariation auf die Bindung mehrerer und damit auf die Großform übergreifen.

Als letztes derartiges Element seien die Bewegungszüge genannt. Ich habe diesen Begriff schon in meiner Arbeit über die Chaconne bei Händel[1] eingeführt. Er soll hier etwas erweitert werden. Er bezieht sich nämlich zunächst nur auf die Beschleunigung der Bewegung, und ist in dieser Form weiter vorn schon mehrfach erwähnt. Dabei ist zu bemerken, daß nicht unter allen Umständen z. B. das Sechzehntel als Figuration einen bewegteren Eindruck zu machen braucht als z. B. die Achtel-Triole. Es kommt auch auf den Charakter der Figuren an; Figurationen mit gebrochenen Akkorden oder auch Tonwiederholungen wirken oft bewegter als solche mit kleinem Umfang. In den Variationen über „Ah, vous dirai-je, Maman" W 316 K 300[e]=265, 1778 z. B. haben die Variationen 1/2 Sechzehntel-Figuration meist

[1] Händel-Jahrbuch 1929.

kleinen Intervallumfangs, die Variationen 3/4 dagegen Achtel-Triolen mit großem Umfang, so daß durch diesen Rückgang der Schnelligkeit keineswegs eine ruhigere Wirkung eintritt. Die Temponahme kann natürlich diesen Eindruck noch verstärken. Hier wird deutlich, wie die Erkennung solcher Bewegungszüge für die Ausführung wichtig ist. Ein ähnlicher Fall ist Variation 4 in dem Werk für Violine und Klavier über „La bergère Célimène" W 368 K 374^{a} = 359, 1781, die mit den Tonwiederholungen trotz der Achtel-Triolen bewegter wirkt als Variation 3 mit Sechzehnteln, die zudem im Baß liegen und das an sich ruhige Thema der rechten Hand begleiten. In den Variationen über „Wilhelm van Nassau" W 32 K 25, 1765 wirkt Variation 4 mit dem Rhythmus ♪ durchaus belebter als die vorhergehende mit den Sechzehnteln. Schließlich können auch andere Mittel die bewegte Wirkung stärken, etwa dynamische oder inhaltliche Gegensätze, starke Wechsel der Figuren, so daß durch sie ein vielleicht eintretender Stillstand in der Zunahme der Bewegungsfiguration oder sogar ein Rückgang wettgemacht werden. Der Begriff des Bewegungszuges wird dadurch noch stärker der ihm zunächst vielleicht anhaftenden Äußerlichkeit und Nachrechnungsmöglichkeit entzogen. Diese Reihung ist ein ständiges Element der Großformung und kommt in irgendeinem Maße fast in jedem Variationenwerk zur Geltung und trägt zur Formung bei. Einige Fälle seien noch kurz erläutert. Ich nenne den „gekreuzten" Bewegungszug der Variation über das Menuett von Fischer W 210 K 189^{a} = 179, 1774, wo

Variation 3 Achtel-Triolen der rechten Hand,
„ 4 Sechzehntel der rechten Hand,
„ 5 Achtel-Triolen der linken Hand,
„ 6 Sechzehntel der linken Hand

hat, wobei die Bewegungsänderung, wie häufig, mit Spiegelung Hand in Hand geht.

Eine beliebte Großform bei Mozart besteht darin, daß einem Bewegungszug vor seiner höchsten Bewegungssteigerung ein Kontrast eingeschoben wird, der dann meist die Variante als Tonart hat. Als einfaches Beispiel nenne ich hier den letzten Satz des Klavierkonzerts W 422 K 453, 1784, wo Variation 1 Achtel, Variation 2 Achtel-Triolen, Variation 3 wechselnde Figuren und Sechzehntel-Begleitung hat, Variation 5 mit Sechzehntel-Läufen, Tremolos, Trillern, dynamischen Wechseln trotz der inhaltlichen Zweiteilung der Innenvariierung den Zug fortsetzt; die Mollvariation 4 stellt dann nach Bewegung und Inhalt einen deutlichen Einschub dar. Das freie schon erwähnte Presto-Finale bildet auch rein bewegungsmäßig den Schluß dieser eindeutigen Großform. Ein anderes, ebenso klares Beispiel sind die Klavier-Geigenvariationen über „Hélas, j'ai perdu mon amant" W 369 K 374^{b} = 360, 1781, in denen die Durvariation 5 vor der Schlußvariation die Bewegung hemmt. Nicht immer liegen die Verhältnisse ganz so einfach. In den Variationen über „Je suis Lindor" W 307 K 299^{a} = 354, 1778 etwa lassen sich mehrere Bewegungszüge hintereinander namhaft machen: Variationen 1—4, 5—7, 9—10; 8 ist wieder eingeschobene Moll-Hemmung. Es dürfte beim Spielen aber sogar ein leichtes sein, 1—10 als einen einzigen Zug mit Einschub von 8 darzustellen. Das stark ausgezierte Adagio 11 und das Schlußmenuett 12 bilden dann ein deutliches Finale. In der Spiegelung der Variationen 1/2, 5/6, 9/10, der großen Themen-

ähnlichkeit der Variationen 2, 6, 9, 10, 12 besteht ein weiterer Formenreichtum dieses Werkes.

Einen anderen Einschub zeigt der Schlußsatz der Klavier-Geigensonate W 449 K 481, 1785, indem Variation 4 motivisch, dynamisch und inhaltlich in zwei Charaktere gespalten erscheint, was bei keiner anderen Variation der Fall ist. Der Einschub wird also hier nicht durch Wechsel der Tonarten, sondern auf andere Weise markiert. Der Einschub kann auch mehrteilig sein. In lehrreicher Form zeigt dies das Divertimento W 276 K $271^{b}=287$, 1777; Variation 1 hat Sechzehntel, Variation 2 steigert die Bewegung durch Zweiunddreißigstel Läufe und Variation 6 setzt sie durch durchgängige Zweiunddreißigstel-Läufe fort. Die drei dazwischen liegenden Variationen bilden eine in sich geschlossene Gruppe, die motivisch und dynamisch auf kleinem Rahmen starke Kontraste aufweisen, die sich von 3 über 4 nach 5 steigern, so also einen im wesentlichen dem Charakter nach orientierten Zug in den reinen Bewegungszug einbauen. Schön ist, wie die kurze Koda zu Motiven der Variation 3 zurückkehrt. Der Schlußsatz des Konzerts W 456 K 491, 1786 schaltet in den Bewegungszug 1/3—7/8 das Glied 4/6 ein, wo Variation 4 in der Paralleltonart, Variation 6 in der Variante steht, wodurch der Mittelteil scharf hervorgehoben ist; außerdem enthält Variation 5 durch Doppelvariierung der Wiederholung zwei Charaktere. In den Duport-Variationen W 534 K 573, 1789 erscheint der Bewegungszug 1/3—7 unterbrochen durch einen rückläufigen — Variation 4 mit Achtel-Triolen, Variation 5 mit Achteln, die Mollvariation 6 mit Achteln und Vierteln —, der also wieder in der Variante Steigerung und Ende findet. Adagio 8 und Allegro 9 geben den deutlichen Schluß.

Einige besondere Fälle seien noch ausgeführt. Die Variationen über „Lison dormait" W 325 K $315^{d}=264$, 1778 haben folgenden Bau:

Variation 1/2: Sechzehntel-Läufe, Spiegelung;
„ 3: bewegte Figuren in Sechzehnteln und Achteln;
„ 4: Sechzehntel-Alberti-Begleitung, Liegetriller, Spiegelung der Wiederholung.

So wirkt Variation 4 durch diese Spiegelung als eine Art Finale.

Variation 5: Moll, Achtel, Wiederholungen nicht auskomponiert;
„ 6/7: Sechzehntel gebrochene Oktaven, Wiederholungen nicht auskomponiert; Spiegelung;
„ 8: Adagio;
„ 9: Allegro mit Kadenz und Koda.

Die Variationen 8/9 wirken als zweites Finale, so daß sich das Werk gewissermaßen in zwei Bögen aufbaut und damit, wenn auch in kleinem Rahmen, etwa den Aufbau der beiden Hefte der Paganini-Variationen von J. Brahms mit ihren beiden Finales vorwegnimmt.

Seltsam und einzigartig ist der Bau der Variationen über „La belle Françoise" W 317 K $300^{f}=353$, 1778. Einen Bewegungszug stellen zweifellos dar die Variationen 1 (Achtel und lombardischer Rhythmus), 3 (Sechzehntel-Triolen), 5 (Spiegelung von 3), 8 (Sechzehntel-Triolen mit Nachschlagen der rechten Hand), 10 (Zweiunddreißigstel), 12 (Presto). Dazwischen stehen immer die kantablen,

mehr gefühlsmäßig betonten Variationen 2, 4, 6, 9, 11 (Adagio). Und die Mitte, Variation 7, spaltet als einzige durch starke motivische und dynamische Gegensätze auf kleinstem Rahmen auf. So entsteht auch hier eine deutliche Großformung, in gewissem Sinne symmetrisch zu einer Mitte. in anderem Sinne fortschreitend in der Bewegung, schließlich wechselnd zwischen der Herausstellung figurativer und kantabler Elemente. Naturgemäß stellt diese Form eine Besonderheit dar. Ihre Erkenntnis aber unterstützt den Spieler, das Werk als geschlossene Einheit vorzutragen. In den Variationen „Ein Weib ist das herrlichste Ding" W 568 K 613, 1791 stellen die Variationen 1—5 einen Bewegungszug dar: 1/2 (Achtel mit Spiegelung), 3 (Achtel-Triolen), 4/5 (Sechzehntel mit Spiegelung). Nur die dem eigentlichen Thema vorgesetzten acht Takte nehmen an dieser steigenden Bewegung nicht völlig teil, sondern vermitteln sozusagen zwischen den Variationen. In Variation 6 bleibt das Vorspiel auf der Bewegung der vorhergehenden; dann aber setzt die Variante mit deutlichem Bewegungseinschub ein. In Variation 7 setzen gebrochene Sechzehntel-Oktavenläufe den Bewegungszug fort — aber nur im Vorspiel. Denn mit dem eigentlichen Thema tritt in gewohnter Doppelvariierung das Adagio ein. Und das Schlußallegro läßt folgerichtig das Vorspiel fort und bringt es erst in der Koda. Auch hier ist ersichtlich, wie Änderungen und Weglassungen durchaus im Dienste der Großform stehen.

In zahlreichen Beispielen sind im Vorhergehenden die Variationspläne dargestellt. Mit all den genannten Elementen lassen sie sich einwandfrei und ungezwungen erklären. Nunmehr sei noch eine Erläuterung der bei Mozart auftretenden Formungen gegeben, die aber nicht mehr sehr eingehend zu sein braucht, da ja die Anwendung und Wirksamkeit der Elemente leicht jedesmal feststellbar ist.

II. Die Großformen

Zunächst könnte man sich das Variationenwerk als eine Aneinanderreihung der einzelnen Variationen vorstellen. In sie baut Mozart nun immer die eine oder andere der vorher erwähnten Beziehungen ein, so daß innerhalb der Reihung zum mindesten Gruppen entstehen. Klauwell[1] hat ja schon betont, daß sich bei Mozart der Schluß deutlich abhebe. Ich möchte hier einen Unterschied machen zwischen Werken, die in irgendeiner Weise zum Schlusse kommen, und solchen, die diesen Schluß deutlich hervorheben, sei es durch Beschleunigung, Tempo-, Taktwechsel und andere Arten. Dazu gehört auch die Wiederholung des Themas selbst als Da capo oder in größerer Schnelligkeit. Ich spreche in diesem Falle von Finalewirkung. Reine Reihenformen ohne Finalewirkung gibt es bei Mozart nicht. So bleiben als erste Form die Reihen mit Finalewirkung. Beziehungen der Variationen und Gruppierungen sind dann wohl vorhanden, eine planmäßige Großordnung ist aber nicht feststellbar. Einige frühe Werke gehören hierher, so die Variationen über das Menuett von Fischer W 210 K 189[a] = 179, 1774, die ich in andern Dingen als bedeutsam erwähnte; die Großform ist darüber scheinbar zu kurz gekommen. Dann die Variationen der Klaviersonate W 221 K 205[b] = 284, 1775. Beide Male besteht die Finalewirkung in den Bezeichnungen Adagio bzw. Allegro

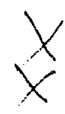
[1] Beethoven und die Variationenform.

der vorletzten bzw. letzten Variation. Die Klavier-Geigensonate W 298 K 293 [d] = 305, 1778 erzielt die Finalewirkung nur durch Beschleunigung der letzten Variation aus dem $^2/_4$-Andante in den $^3/_8$-Allegrotakt. Eine hübsche Gruppierung zeigt dieser Satz noch darin, daß die ersten zwei Variationen stark der Motivik des Themas folgen; leicht bemerkbar z. B. in Takt 1. Die Variationen 3/4 führen das Thema in Akkordbrechungen aufwärts, Variation 5 macht daraus eine aufwärtssteigende Tonleiter, während die Schlußvariation 6 zur Anfangsmotivik zurückkehrt. Man könnte hierin sogar eine Art Großformung erblicken. Viele Beziehungen, aber wenig Großformung bieten die Variationen über „Je suis Lindor" W 307 K 299 [a] = 354, 1778, auch hier mit Adagio — Tempo di Menuetto — Caprice. Presto am Schluß. Noch spätere Werke dieser Formung zeigen immer irgendwelche Besonderheiten. So die Variationen über „Come un' agnello" W 425 K 454 [a] = 460, 1784, die in Variation 8 vier Innenvariationen zusammenfassen. Diesem Finale, das auch durch eine Strukturänderung hervorgehoben ist, wird ein zweites Finale angefügt, das in ein zweigliedriges Adagio und ein Andante geschieden ist. Es entsteht also eine Finalwirkung höherer Potenz. Das letzte Werk dieser Formung ist das Allegretto W 468 K 500, 1786, eines der selbständigen Werke über ein eigenes Thema. Ich habe anfangs gezeigt, wie hier lehrreiche Umgestaltungen der Melodiestrukturen vor sich gehen. Auch die Finalewirkung durch Kadenz, Adagio, Allegro ($^3/_8$) ist sehr deutlich. Weitere Ordnungselemente für das Ganze lassen sich kaum namhaft machen.

Als nächste Gruppe seien die Werke gefaßt, deren Großformung wesentlich bestimmt ist durch das Mittel des Bewegungszuges. Er kann mit und ohne Finalewirkung verknüpft sein; er kann keinen, einteiligen oder mehrteiligen Einschub haben. Als einfachste Form käme in Betracht der Bewegungszug ohne Einschub und ohne Finalewirkung. Er findet sich nur einmal: im Mittelsatz des Klavierkonzerts W 420 K 450, 1784, der mit zwei Variationen und einer Koda das kürzeste Variationenwerk Mozarts darstellt und auch in seiner Formung vorzüglich für einen Mittelsatz geeignet ist. Ohne Einschub mit Finalewirkung sind einige Frühwerke gestaltet: die Klaviervariationen über das Allegretto von Graf W 31 K 24, 1765, über „Wilhelm von Nassau" W 32 K 25, 1765, über „Mio caro Adone" W 190 K 173 [c] = 180, 1773. Die ersten sind echte Kreisläufe, die als Schluß nach einer Adagiovariation das Thema wiederholen; das dritte Werk hat Adagio und Allegrettoschluß. Von späteren Werken gehört hierher nur der Mittelsatz der Klavier-Geigensonate W 365 K 374 [e] = 377, 1781, wo der Bewegungszug mit Variation 4 endet, Variation 5 in der Dur-Variante steht und Variation 6 als Siciliano ausgestaltet einen charakterbetonten Schluß schafft. Es ist ja einer der wenigen Fälle, in denen Mozart sein Thema zu einem vorausbestimmten Inhalt umgestaltet; jetzt wird der Grund klar: er liegt in der Großform.

Es schließen sich an die Bewegungszüge mit Einschub ohne Finalewirkung, d. h. nach dem hemmenden Einschub wird die Bewegungssteigerung fortgesetzt. Der Einschub wird dabei noch auf andere Weise hervorgehoben, meist durch Versetzung in die Variante oder durch eine Schreibart, die den anderen Variationen fremd ist. Diese Form ist den Variationensätzen zyklischer Werke eigen, so dem letzten Satz der Klavier-Geigensonate W 38 K 31, 1766, wo die

eingeschobene Variation durch Synkopen heraustritt. Der Einschub des Streichtrios W 526 K 563, 1788 steht in der Mollvariante und hat polyphone Grundhaltung, der des Klaviertrios W 527 K 564, 1788, ebenfalls in der Variante. Wie diese beiden hat auch das Divertimento W 336 K 320^{b}=334, 1779 als Mittelsatz Variationen. Der Bewegungszug wird durch die Variationen 1—2—6 gebildet; der Einschub wird durch 3—5 dargestellt, die sich, wie erwähnt, durch ihre dynamischen Kontraste von den anderen abheben und um Variation 4 in der Dur-Variante gruppieren. Zur Großformung tritt eindrucksvolle Ordnung der Beziehungen hinzu. Selbständige Werke dieser Formung sind die Geigenvariationen über „Hélas, j'ai perdu mon amant" W 369 K 374^{b}=360, 1781 und die Variationen über ein eigenes Thema für Klavier zu 4 Händen W 469 K 501, 1786, beide mit Variantenwechsel des Einschubs. Auf den schönen Ausklang der letzten mit Rückkehr zum Thema sei besonders hingewiesen; eine eigentliche Finalewirkung fehlt aber auch hier.



Unter den Großformen nehmen die den weitesten Raum ein, die auf Bewegungszügen aufbauen. Unter diesen stehen voran die Bewegungszüge mit Einschub und mit Finalewirkung. Eine erste Gruppe erreicht die Finalewirkung lediglich durch Beschleunigung der letzten Variation; sie enthält nur nicht selbständige Variationen, die als letzte Sätze dienen. Es besteht also eine deutliche Beziehung zwischen Großform und Satzstellung. Sie findet sich im letzten Satz des Streichquartetts W 395 K 417^{b}=421, 1783 und dem Klavierkonzert W 422 K 453 1784, mit freiem Schlußpresto; beide Male steht die eingeschobene Variation in der Variante. In dem Geigen-Bratschenduo W 411 K 424, 1783 ist Variation 5 der Einschub, ausgezeichnet durch eine Art polyphoner Schreibweise mit komplementärer Rhythmik; Variation 6 stellt in der Doppelsteigerung Allegretto (₵)—Allegro ($^{3}/_{8}$) die Fortsetzung des Bewegungszuges dar, was auch im Charakter der Figuren zum Ausdruck kommt. In der Klavier-Geigensonate W 449 K 481, 1785 wird der Einschub in Variation 4 durch Spaltung nach Motivik und Dynamik betont, während Variation 5 durch Doppelvariierung der Wiederholung die Bewegung zweifach (Sechzehntel-Triolen und Zweiunddreißgstel) weiterführt und Variation 6 als $^{6}/_{8}$-Allegro noch eine Bewegungssteigerung bringt. Das Klavierkonzert W 456 K 491, 1786 unterbricht den Bewegungszug durch die Variationen 4—6, wo 4 in der Paralleltonart, 6 in der Variante steht, 7 den Bewegungszug mit Wiederaufnahme des Themas fortsetzt und 8 im $^{6}/_{8}$-Takt die Schlußbeschleunigung bringt. Eine zweite Gruppe betont nach Wiederaufnahme der Bewegung das Finale durch eine Adagio- und eine Allegrovariation. Mit Ausnahme des ersten Satzes im Divertimento W 263 K 253, 1776, einem ziemlich frühen Werk, in dem die hemmende Variation 3 durch ihren fließenden kantablen Charakter auffällt, finden sich hier nur selbständige Variationen: die über „Marche des Mariages Samnites" W 378 K 374^{c}=352, 1782 mit Moll-Einschub; über „Ah, vous dirai-je, Maman" W 316 K 300e=265, 1778, wo dem Varianteneinschub in 8 noch eine Variation folgt, die in Motivik und polyphoner Haltung deutlich von 8 abhängt und mit ihr verbunden ist; die Geigenvariationen über „La bergère Célimène" W 368 K 374^{a}=359, 1781, wo Variation 8 durch ihre Imitationstechnik, Variation 9 durch kantable Haltung der Bewegung Halt gebieten, die dann Variation 10 besonders deutlich durch die Technik der übereinanderschlagenden

Klavierhände fortsetzt. Drei Variationen umfaßt der Einschub in dem Werk „Unser dummer Pöbel meint" W 426 K 455, 1784; er beginnt mit Variation 5 in der Moll-Variante, hebt die 6. durch Spiegelung und Liegetriller, die 7. durch chromatische Stimmführungen hervor; Variation 8 setzt dann, auch hier wieder mit Übereinanderschlagen der Hände den Bewegungszug fort. Wie in den Duport-Variationen W 534 K 573, 1789 ein solcher Zug durch einen dreiteiligen, rückwärtslaufenden der Variationen 4—6 aufgehalten wird, habe ich schon oben erörtert. Im letzten Variationenwerk Mozarts „Ein Weib ist das herrlichste Ding" W 568 K 613, 1791 stellt Variation 6 den Varianteneinschub dar, Variation 7 übernimmt aber nur mit dem Vorspiel die Bewegungsbeschleunigung. Mit dem eigentlichen Thema setzt dann die Adagiovariation ein. Auf diese eigentümliche Stellung des Vorspiels wies ich auch schon hin. An dieses Beispiel ließen sich anknüpfen die Variationen der Serenade W 556/370 K 370^{a} = 361, 1790. Einschub ist Variation 4 in der Moll-Variante; die Bewegung wird aber nicht fortgesetzt, sondern es folgt gleich die Adagiovariation und dann die beschleunigte Schlußvariation. Ich habe zu Anfang auch die beiden vorgeschobenen Takte des Adagio erwähnt, die die Zweiunddreißigstel-Begleitung vorwegnehmen, bevor sich ihnen die kantable Melodie überlagert. Sollten diese Takte ähnlich wie das Vorspiel der Variation 7 in W 568 K 613, 1791 vielleicht eine Andeutung des fortschreitenden Bewegungszuges sein? Das zeitliche Nebeneinander der beiden Werke (denn nach Wyzewa gehören die Variationen der Serenade in diese Zeit) gibt zu mannigfachen Gedanken Anlaß. Ebenfalls keine Fortsetzung findet der Bewegungszug Variation 1—3 der Klavier-Geigensonate W 366 K 373^{a} = 379, 1781; der Bewegungsrückgang der eingeschobenen Variation 4 ist tatsächlich nur gering; sie ist mehr durch Charakter und Tonartwechsel herausgehoben. Die eigenartigen und einmaligen Anordnungen der Bewegungszüge und Einschübe in den Variationen über „La belle Françoise" W 317 K 300^{f} = 353, 1778 und über „Lison dormait" W 325 K 315^{d} = 264, 1778 habe ich bereits ausführlich besprochen. Daß die beiden Werke zeitlich nebeneinander liegen, wird kaum ein Zufall sein. An sich ist das Prinzip des Bewegungszuges einfach; man sieht, wie durch Einschübe, die planmäßig durch Tonart, Technik usw. herausgehoben werden, und durch Finalewirkungen daraus die mannigfachsten Gebilde entstehen. Zugleich ist deutlich, in wie verschiedener Weise Mozart diese Großform verändert, je nachdem es sich um Mittelsätze, letzte Sätze oder selbständige Werke handelt. Manche sind auf ganz bestimmte Werkgruppen beschränkt, sicher ein Zeichen, daß sich Mozart dieser Dinge bewußt war.

Wie ich in meiner Arbeit über die Chaconne[1] gezeigt habe, gehen nun diese Reihenformen auch Mischungen mit anderen Formen ein. Da kommen für Mozart als erstes Mischungen mit der Liedform in Betracht. Sie finden sich ausschließlich in Mittelsätzen zyklischer Werke, d. h. auch hier richtet sich die Großformung nach der Stellung des Satzes. Alle die genannten Beziehungen wie Spiegelungen, Bewegungszüge können natürlich auftreten. Die Grenzen dieser Form gegen die Bewegungszüge mit Einschüben sind fließend, wie meist in der Kunst. Manche der letzten wirkt wie eine dreiteilige Liedform, wenn nämlich die Schlußvariation eng

[1] Deutsche Tonkünstlerzeitung, Jahrg. 27, Heft 23. — Händel-Jahrbuch 1929.

mit dem Thema verwandt ist. Das gilt vom Divertimento W 336 K 320^{b} = 334, 1779, in dem die drei gegensätzlichen Variationen 3—5 den Mittelteil darstellen. Im langsamen Satz des Klavierkonzerts W 427 K 456, 1784 ist diese Form unverkennbar. Die Variationen 1/2 stellen mit dem Thema den ersten Teil dar; den Mittelteil füllen die Variationen 3/4 aus, die mit Doppelvariierung der Wiederholung nach zwei Charakterseiten aufgespalten sind; Variation 5 bildet mit der ausklingenden Koda deutlich den dritten Teil der Liedform. Ganz ähnlich ist das Andante des Streichquartetts W 434 K 464, 1785 gebaut, in dem die Moll-Variation 4 und die polyphon angelegte 5 den Mittelteil bilden, Variation 6 mit der lang ausgesponnen Koda den dritten Teil, der schließlich sogar das Thema zu großen Teilen wiederholt. Gerade in diesen Beispielen ziemlich später Zeit sind schöne Entwicklungen, charaktervolle Veränderungen, einsichtige Großformen in Beziehung zur Stellung der Sätze in einzigartiger Weise vereint. An frühen Werken nenne ich das Andante grazioso des Divertimento W 276 K 271^{g} = 289, 1777. Ich erwähnte schon, wie in den Bewegungszug der Variationen 1—2—6 die durch kontrastreiche Motivik und Dynamik bezeichnenden Variationen 3—5 eingeschoben werden. Variation 6 kehrt mit der Zweiunddreißigstel-Figuration deutlich zum Thema zurück. Wyzewa und St. Foix erwähnen als Vorbild ein Divertimento von Michael Haydn (D. T. Ö XIV 2, S. 86ff.). Das mag in manchem stimmen. So finden sich auch bei Haydn die im Thema nicht vorgebildete *p*—*F*-Wirkungen der Variationen. Man vergleiche aber damit etwa Variation 5 bei Mozart, wo diese Wirkungen durch die Motivik begründet werden; dann erkennt man den Unterschied. Bei Haydn trägt Variation 5 Charakter und Überschrift eines Rezitativs. Ähnliches findet sich in Variationen Mozarts nie. Gewiß gibt es bei Mozart Kadenz und Einschübe; das habe ich ausführlich erörtert. Aber nie wird aus den festgefügten Themen etwas Rezitativisches. Als letztes sei das Streichquartett W 183 K 170, 1773 erwähnt. Hier ist Variation 2 schon wieder dem Thema ähnlich, die Schlußvariation ist das Da capo des Themas; so hat das Ganze den Bau: Thema — Variation 1 = Zwischensatz — Variation 2 ~ Thema — Variation 3/4 = Zwischensatz — Thema. Das ist auffaßbar als erweiterte Liedform und entspricht damit dem Charakter des Themas und des ganzen Satzes.

Der Satz stellt aber zugleich einen Übergang zur Mischung von Reihenformen mit der Rondoform dar. Der Bereich dieser Mischform ist den zyklischen Werken, meist ihren letzten Sätzen vorbehalten. Ein frühes Beispiel einfachster Formung enthält das zweite Menuett des Divertimentos W 261/62 K 251, 1776 in der Anordnung: Thema — Variation 1 — Thema — Variation 2 — Thema — Variation 3 — Thema, wobei die Variationen einen Bewegungszug darstellen. Klar ist, daß der Satz natürlich auch als Menuettform hier mit drei Trios aufgefaßt werden kann. Reichere Rondoformen treten dann erst später auf. Mozart bezeichnet gelegentlich den Satz selbst mit diesem Namen. So schreibt er über die zweite Fassung des Schlußsatzes des Klavierkonzerts K 175 an den Vater: „Zugleich überschicke ich Ihnen das letzte Rondo, welches ich zu dem Konzert ex D gemacht habe, und welches hier so großen Lärm macht". Es handelt sich um das später gesondert erschienene Konzertrondo W 373 K 382, 1782. Manchmal stellen ganze Variationen, manchmal nur Teile des Themas die Ritornelle dar.

Die Zwischensätze sind deutlich hervorgehoben, Variation 1 durch Kantabilität, 2 durch Bewegung, 4 durch die Moll-Variante, 6 als Adagio, 7 als Allegro im $^{3}/_{8}$-Takt. Zur Rondoform tritt also auch hier wieder die Finalewirkung, wie das auch in andern Fällen bei dieser Mischform geschieht. Weitere Rondovariationen enthalten die Serenade W 377 K 384^{a}=388, 1782, wo die Couplets besonders hervorgehoben werden: Variation 1 durch Rhythmik und Charakter, 3 durch Synkopenbildungen, 5 durch die Paralleltonart und die eingangs erwähnte Strukturänderung, 7 durch eigenartige Harmonik; die dazwischenliegenden Variationen sind ganz nahe mit dem Thema verwandt. Ähnlich, wenn auch einfacher gebaut, ist das Schlußandante der Klavier-Geigensonate W 509 K 547, 1788. Andere Sätze fassen auch mehrere Variationen zu einem Couplet zusammen; so der Schlußsatz des Klaviertrios W 461 K 496, 1786, in dem die Variationen 1/2 und 4/5 die Zwischensätze sind; durch die Adagiovariation 5 wird auch hier eine Finalewirkung erreicht. Die Wichtigkeit des Zwischensatzes 4 wird auch dadurch betont, daß seine eigentümliche Gestaltung als Koda wiederkehrt. Schließlich gehören noch die Variationen des Klarinettenquintetts W 541 K 581, 1789 hierher, wo die Variationen 1/3 den ersten Zwischensatz darstellen, dessen schöne Steigerung durch Variierung einer neuen Melodie ich im Abschnitt über Doppelvariierung erwähnte. Das Adagio ist der zweite Zwischensatz.

Als weitere Mischform sind dann die Variationen der *A*-dur-Klaviersonate W 315 K 300^{i}=331, 1778 zu nennen, deren Barform ich schon erörterte. Daß auch die Variationen über „Salve tu Domine" W 376 K 416^{e}=398, 1781/82 etwas Besonderes darstellen und sich in ihrer Gestaltung wesentlich die Art der freien Improvisation bewahrt haben, wurde ebenfalls dargelegt. Mischungen mit der Sonatenform kennt Mozart nicht; daß sie möglich sind, habe ich an der Chaconne der IV. Symphonie von Brahms nachgewiesen[1]. Es wurde an vielen Beispielen angemerkt, daß Mozart häufig die Variationen mit einer Wiederholung des Themas im Originaltempo oder mit Beschleunigung abschließt. Zwei Fälle seien noch einmal zusammengestellt. Die Variationen der Klavier-Geigensonate W 509 K 547, 1788 und des Triodivertimentos W 526 K 563, 1788. Beide haben in der Schlußvariation Zweiunddreißigstel-Figuration, zu denen eine langsam geführte Stimme erklingt, die man geradezu als Urlinie des Themas auffassen kann. In W 526 ist das noch deutlicher als in W 509. Ich habe schon mehrfach hervorheben können, wie Werke der gleichen Zeit auch gleiche Strebungen aufweisen. Auch das ist ein Beweis, daß die aufgeführten Formungen nicht Zufall sind, sondern dem Bewußtsein des Komponisten gegenwärtig waren. Dekolorierungen des Themas, wie sie sich etwa in Variationenwerken bei Händel häufig finden, gibt es bei Mozart nicht. Und eine Kehrform wie die von d'Indys „Istar"[2], die das Thema erst am Schluß bringt, war natürlich erst auf dem Boden der Programmusik möglich.

Ich bin am Schlusse meiner Betrachtungen der Mozartschen Variationenwerke und ihrer Großformen. Sie sind notwendigerweise kurz gefaßt; eine Erläuterung durch Notenbeispiele ist auch nicht möglich. Volles Erfassen ist nur gewährleistet,

---

1 Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Jg. 27, Heft 23. — J. Brahms, Werk — Zeit — Mensch.
2 O. Klauwell, Geschichte der Programmusik, S. 305.

wenn möglichst viele Werke beim Lesen der Abhandlung herangezogen werden. Zunächst gibt sie Richtlinien für die praktische Ausführung; deutliches Hervorheben der Großform durch Pausen zwischen den Variationen, durch richtige Temponahme und Charakterisierung wird die Werke dem Hörer verständlicher machen und im rechten Lichte erscheinen lassen. Sodann dürfte die Kompositionslehre, die gerade diese Dinge bislang ziemlich vernachlässigt hat, Anregungen schöpfen. Daß solche Formen existieren und vom Komponisten von vornherein vorgesehen sind, dürfte am Beispiel Mozarts nun erwiesen sein. Rein musikwissenschaftlich scheint mir wesentlich, daß mit Begriffen wie Innen- und Doppelvariierung, Spiegelung, Bewegungszug einmal die Elemente der Variationenbeziehung und Großformung scharf definiert sind. Daran lassen sich jetzt weitere Untersuchungen, auch über schwierigere Formen von Variationen anknüpfen. Zugleich zeigt sich bei Mozart, wie die Großformen mit der Bestimmung als selbständige Variationen oder als Sätze zyklischer Werke eng zusammenhängen. Auch diese Dinge sind weiter zu untersuchen. Schon bei dem Divertimento von M. Haydn konnte ich erwähnen, daß in seinen Variationen ein Element auftrat, das bei Mozart nie vorkommt. Man braucht sich nur einmal die Variationen über „Une Fièvre brûlante" anzusehen, die unter dem Namen Mozarts liefen, aber unterschoben sind (K. V. Anhang V, Nr. 285), um festzustellen, daß sowohl in der Anordnung der Variationen wie in den Einzelheiten (rezitativische Auflösung, Tempowechsel) Verhältnisse vorliegen, die bei Mozart nicht zu finden sind. Fortsetzung dieser Gedanken würde zur Erhellung stilistischer Eigenheiten der Großformen einzelner Meister und bestimmter Zeiten führen, und damit die Kenntnis der individuellen und zeitlichen Stile bereichern.

Eines scheint mir aber sicher. Blume[1] hat einmal bemerkt, daß „die Kunst, aus einem Gedanken durch Umgestaltung seines innersten Gehalts, also durch eine Art freier, tief in das Wesen des Gedankens selbst eingreifender Variation neue Gebilde zu schaffen, und die Neugestaltung zu einem nur durch das ‚geistige Band' verknüpften Variationenwerke zu reihen, eine ganz eigentlich deutsche Bildung und eine dem deutschen Geiste besonders entsprechende Ausdrucksform darstellt". Meine früheren Untersuchungen über Händel, die jetzigen über Mozart, Einzelstudien über Beethoven und Brahms lassen als Parallelerscheinung dazu auftreten die Großformung der Variationenwerke, die offenbar auch eine in Deutschland zur Hochblüte entwickelte Ausdrucksform sind.

---

[1] Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite, S. 4.

Bemerkungen über südamerikanische Panpfeifen

Von Marius Schneider, Berlin

In seinem Aufsatz „Musikinstrumente der Indianer" (AMF I, 1936, S. 368ff., 467ff.) brachte G. Schünemann eine Reihe von (kulturgeographisch nicht zusammenhängenden) Instrumenten aus dem nördlichen Südamerika. Er versucht da eine Mittelstellung zwischen der Blasquintentheorie E. M. v. Hornbostels und den Gedankengängen M. Bukofzers einzunehmen. Er hält an dem heiligen Maß (230 mm) bzw. an der Höhe des Huang chung (angeblich 366 H) der Hornbostelschen Theorie fest, übernimmt aber die Bukofzersche Ablehnung des Zirkels und bestreitet die Abstimmung der Instrumente nach Überblastönen. Die Bukofzersche Theorie ist in ihren Auswirkungen oft — zu Anfang auch vom Verfasser — mißverstanden worden. Man muß hier das theoretisch Richtige vom praktisch Brauchbaren unterscheiden. Bukofzer beweist an Hand der Anblasedeformation und der wechselnden Größe der Quinten, daß es keine Blasquinten mit konstanter Vertiefung gibt und ein Zirkel nicht realisierbar ist. Ferner lehnt er die Bestimmung des Huang Chung ab. (v. Hornbostel muß diesen Wert nicht wie die anderen Blasquintenwerte auf empirischem Wege [durch Anblasen] gefunden, sondern ihn theoretisch errechnet und die beiden, auf verschiedenem Wege gewonnenen Ergebnisse ohne Vorbehalt in eine Reihe gebracht haben.) Er tastet aber nicht das empirische Prinzip der Stimmung durch Überblastöne an. Schünemann versucht den „Kammerton" zu halten, indem er an Stelle von $23 \pm 0{,}3$ cm die Formel 23 ± 3 cm setzt (als Schwankungsbreite!) Andrerseits lehnt er die Blasquintentheorie praktisch und theoretisch ab: „Die Blasquintentheorie . . . findet in den untersuchten Instrumenten keine Bestätigung. Es gibt vertiefte, gleiche und zu große Quinten, aber keine einheitliche Abstimmung nach dem überblasenen dritten Teilton. Diese Annahme erscheint weder durch ausgegrabene altperuanische, noch durch gebrauchte Indianerinstrumente bestätigt, ganz abgesehen von der unpraktischen und für Primitivstämme auch viel zu umständlichen Art des Abstimmens und Zuschneidens" (S. 483).

Durch die Feststellung, daß es vertiefte, gleiche und zu große Quinten gibt, läßt sich aber die Hornbostelsche Überblastheorie gar nicht widerlegen, soweit es sich um die praktische Abstimmung von Instrumenten handelt. Sie bestätigt die Bukofzersche Feststellung, daß es keine konstante Reihe von zu kleinen Quarten und infolgedessen keinen geschlossenen Zirkel gibt — und darauf allein kommt es Bukofzer im Gegensatz zu v. Hornbostel an —, aber sie widerlegt keineswegs das Prinzip der Abstimmung durch Überblastöne. Im Gegenteil, sie bekräftigt die Hornbostelsche Überblastheorie, denn gerade die Schwankungen der Quintengröße können als Beweis dafür gelten, daß man durch Überblasen und nicht durch Teilung stimmt. Im übrigen ergab eine Rundfrage bei Ethnologen, die der Herstellung von Panflöten an Ort und Stelle beigewohnt haben, daß tatsächlich nach dem Überblaston gestimmt wird. Dr. H. Snethlage (Museum für Völkerkunde, Berlin) hat noch neuerdings in Nordwestbrasilien einwandfrei

— durch direkte Beobachtung — festgestellt, daß das eine Rohr überblasen wird und das folgende Rohr immer wieder angeblasen und beschnitten wird, bis es mit dem Überblaston des ersten Rohres übereinstimmt. Die von ihm nach Berlin zurückgebrachten doppelreihigen Panflöten haben durchschnittlich neun Rohre (meist vier in der einen und fünf in der anderen Reihe), die alle im Blasquartabstand stehen (z. T. in der Oktave transponiert), wobei der letzte Ton der ersten Reihe mit dem ersten Ton der zweiten Reihe identisch ist. Die Abstimmung nach Überblastönen ist damit bestätigt. Die nähere Beschreibung dieses Materials wird bei der Veröffentlichung der entsprechenden Phonogramme, die Herr Dr. Snethlage im Beni Mato grosso- und Guaporegebiet machte, voraussichtlich 1938 im Baessler-Archiv erscheinen.

Die theoretische Ablehnung der Abstimmung nach Überblasquinten zu Gunsten der Abstimmung nach Rohrlängen scheint überdies auf einer Verkennung der Naturvölkerpsyche zu beruhen. Es ist tatsächlich viel leichter nach dem Gehör zu stimmen als eine abstrakte Proportionsrechnung ($^2/_3$, $^3/_4$) durchzuführen, abgesehen davon, daß die Dreiteilung bei Naturvölkerkulturen doch keineswegs weder in „Zauberriten" noch im „Brauchtum" (S. 478) so sicher und so allgemein begründet ist, daß man sie einfach ohne spezielle ethnographische Belege als „natürliches und eigentlich auch naturgegebenes Prinzip" (S. 483) aufstellen kann [1].

Schließlich sei noch eine instrumentenkundliche Frage berührt. Die Reihung von Blasinstrumenten kommt bei verschiedenen Anblaseprinzipien vor. Sachs [2] reiht die von Gerstmann mitgeteilten Tubenreihen als symmetrische Panpfeifen ein. Izikowitz [3] bringt die gleichen Instrumente — zu Recht — unter die Rubrik Trompeten. Schünemann versucht wieder einen Mittelweg und bringt ähnliche Instrumente als „Panpfeifen-Tuben" d. h. zugleich unter Trompeten und unter Panpfeifen (S. 468ff.). Die Schwierigkeit entsteht dadurch, daß ein Ordnungsprinzip, das bei Blasinstrumenten bis jetzt nur an Pfeifen gefunden wurde, hier über diesen engeren Kreis hinausgreift. Die schon erwähnten Blasinstrumente des Guaporegebiets sind sogar Flöten, die panpfeifenartig (und doppelreihig) geordnet sind. Es wäre daher zu erwägen, ob man das Wort Pan, das nun einmal untrennbar mit dem Begriff der Reihung von Rohren verbunden ist, trotz ursprünglichen Sinnes als Bezeichnung für Reihung beibehalten und demnach a) Panpfeife, b) Panflöte, c) Pantrompete oder a) Reihenpfeife, b) Reihenflöte, c) Reihentrompete scheiden könnte.

---

[1] Inzwischen ist ein weiterer Beitrag von M. Bukofzer erschienen („Kann die Blasquintentheorie zur Erklärung exotischer Tonsystem beitragen?" Anthropos XXXII, 1937, S. 402ff.), der auch zu den Tonmessungen Schünemanns kritisch Stellung nimmt (S. 416).

[2] C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, 1929, S. 80.

[3] K. G. Izikowitz, Musical and other sound instruments of the South American Indians, 1935, S. 225.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen

Wintersemester 1937/38

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Die Musik des 13. und 14. Jh. (1) — Die europäische Musik von 1860—1900 (1) — S: Übungen im Anschluß an die erste Vorlesung (2 14tägig) — CM voc. et instr. (2 14tägig)

Prof. Dr. W. Merian: Geschichte der neueren Ballade, unter besonderer Berücksichtigung von Zumsteeg und Schubert (1) — Fr. Couperins „L'art de toucher le clavecin", Lektüre und Diskussion (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Einführung in die Musikwissenschaft (3) — J. S. Bach und der deutsche Geist (1) — Pros Oberstufe (2) — S (2) — CM instr. (2), voc. (durch den Oberassistenten) (2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (mit grammophonischen Erläuterungen (2) — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft (mit besonderer Berücksichtigung exotischer Instrumente) (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Aufgaben und Probleme der Musikkultur (1) — Hauptwerke der musikalischen Romantik (2) — Übungen zur Instrumentation im 17. und 18. Jh. (2) — Übungen zur musikalischen Stilkunde des deutschen Volksliedes (2).

Prof. Dr. W. Danckert: Vergleichende Volksliedkunde (2) — Übungen zur Volksliedkunde und vergleichenden Musikwissenschaft (1) — Harmonielehre für Anfänger (2) — Übungen im linearen Satz (1).

Prof. Dr. E. Schumann: Akustische und tonpsychologische Übungen II — Forschungsarbeiten (Systematische Musikwissenschaft, Tonfilm, Radiophonie).

Institut für Kirchenmusik. Lehrbeauftr. Prof. J. Biehle: Musikalische Liturgik, Choralgesang (1) — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit — Orgelbau und die Einordnung im Kirchenraume, Musiktheorie, Orgelspiel für Anfänger. Übungen zur musikalischen Liturgik und Stimmenbildung nur für Theologen — Kolloquium für die Unterrichts- und Forschungsgebiete des Instituts.

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Studien zur Harmonik verschiedener Geschichtsperioden (2) — Musikgeschichte der Renaissance (mit Erläuterungen an Schallplatten) (2) — Pros: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit und ihre Rekonstruktion. Gemeinsam mit Frl. Dr. Balmer (2) — S: Die Prinzipien der Orchesterbehandlung in der Klassik und Frühromantik (2) — CM: Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2).

Privatdoz. Dr. M. Zulauf: Die Entwicklung der Instrumentalsuite von ihren Anfängen bis Bach (1).

Privatdozentin Dr. L. Balmer: Stilprinzipien bei historischer Klaviermusik (mit Übungen) (1) — Pros: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit und ihre Rekonstruktion. Gemeinsam mit Prof. Dr. Kurth (2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Die Oper Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands bis Ende des 18. Jh. (Werden, Wesen, nationale Bedingtheiten) (2) — S (2) — CM voc. et instr. (mit Dr. Schmidt-Görg) (2) — Praktische Orgelübungen (4).

Doz. Dr. J. Schmidt-Görg: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Pros) (2) — Praktische Harmonielehre (2) — Grundfragen der musikalischen Akustik (mit Laboratoriumsversuchen, für Anfänger) (2).

Beauftr. Doz. Prof. W. Maler: Ausgewählte Kapitel aus der musikalischen Handwerkslehre: Harmonielehre, Volksliedspiel (2), Kontrapunkt, Instrumentation (2).

Lektor A. Bauer: Praktische Harmonielehre (auch für Anfänger) (2) — J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, Würdigung, Aufbau, Vorführung (2) — Dirigierübungen (auch für Anfänger) (2) — Entwerfen von Kompositionen (vorzugsweise Lied) (2).

Breslau. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance (2) — Übungen zur Frage der nationalen Kennzeichen in der europäischen Musik (2) — Ober-S (Vortragsarbeiten der Mitglieder) — Die geistigen Strömungen in der bildenden Kunst, Musik und Literatur im 1. Viertel des 19. Jh. Gemeinsames Seminar mit Prof. Frey, Meißner, Merker, Neubert (2). Prof. Dr. E. Kirsch: Zeitnahe Probleme der Musikwissenschaft (1) — Übungen zur Geschichte der Musikerziehung (2) — Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (auch für Anfänger) (2).

Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. J. Steinbeck: Einführung in die evangelische Liturgik (1) — Übungen im evangelischen Gemeindegesang (1).

Prof. Dr. E. Kirsch: Praktische Harmonielehre (2).

Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Übungen im Gregorianischen Choral für Theologen (1) — Gregorianischer Choral und Kirchenlied (1) — Palestrinas Kontrapunkt I (2).

Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen für Theologen und Philologen. Technische Hochschule. Doz. Dr. H. Matzke: Zwischensemester 1937: Stimmbildungskurs (1) — Unsere Musikinstrumente (mit Schallplatten, Bildern und praktischen Vorführungen) (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Praktikum der Schallplattenaufnahme) (1) — Musikalische Formenlehre (1). Wintersemester: Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2) — Stimmbildungskurs (1) — Haydn, Mozart, Beethoven (mit Schallplatten) (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre I (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Schallplattenpraktikum) (1) — Einführung in das Pressewesen der Gegenwart (1).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Musikästhetik (1) — Anton Bruckner (2) — Sprecherziehung (2).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Beethoven (mit Musikbeispielen) (1). Doz. Dr. G. Pietzsch: beurlaubt.

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Grundzüge der deutschen Musikgeschichte (2) — Übungen über das neue Gemeinschaftslied (2) — Musiktheorie (mit dem Assistenten) (2) — CM: Sing- und Spielgruppe (je 2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Kempff: Das geistliche deutsche Volkslied (2) — Die Musik für die hohen Festtage der Kirche (1) — Liturgische Übungen: a) Keuchenthals Cantional (1573); b) Die Formen der Lutherischen Mette und Vesper (3) — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang a) für Anfänger, b) für Fortgeschrittene (je 2)) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Harmonielehre a) für Anfänger, b) für Fortgeschrittene (Studium von Michael Praetorius' „Musae Sioniae“) (2) — Akad. Chorverein: Einstudieren von Bachs Weihnachtsoratorium und Schützens Exequien (2) — Akad. Orchester: Kammermusikwerke Bachs (2).

Frankfurt (M.). Doz. Dr. H. Osthoff: Musikgeschichte des 18. Jh. (2) — Die deutsche Musik im Zeitalter der Renaissance (2) — Übungen zur Notationskunde und Aufführungspraxis (2) — Übungen für Fortgeschrittene (2) — Arbeitsgemeinschaft zur Behandlung von Fragen des Tonfilms (zusammen mit Prof. Roedemeyer) (1) — CM voc., instr. (je 2) — Studentenorchester (A. R. Mohr) (2).

Freiburg (Br.). Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte der deutschen Musik (3) — Die Musik der Goethezeit (1) — Übungen: Das deutsche Lied der Goethezeit (2) — CM instr.: Streichmusik aus drei Jahrhunderten (2), voc.: Gesellige Musik der Goethezeit (Kleiner Chor) (2).

Doz. Dr. W. Ehmann: Übungen: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Arbeitsgemeinschaft: Die deutsche Musikbewegung der Gegenwart II (2) — CM voc.: Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen (Großer Chor) (2).

Lehrbeauftr. Doz. Dr. Br. Maerker: Formenkunde des gregorianischen Gesangs III (Tropus, Sequenz, deutscher Volkschoral) (1).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte des Orgelbaus und der Orgelmusik (2) — Die Musik der Gegenwart (1) — Einführung in den Gregorianischen Choral (1) — S: a) Übungen

zur Geschichte des deutschen Sololieds des 18./19. Jh., b) Kanon und Fuge (2) — Musikpädagogische Übungen (1) — CM instr., voc. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — S: Johannes Brahms (2) — CM (Madrigalchor): Alte a-cappella-Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvary: Musik und Religion (Vorträge mit praktischen Erläuterungen) (1 14tägig) — Harmonielehre, Formenlehre, Gehörbildung, Kontrapunkt und andere musiktheoretische Fächer a) für Anfänger (1), b) für Fortgeschrittene (1) — CM (Streichorchester) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Musik und Volk (1) — S: Übungen zu Beethovens Symphonien (2).

Beauftr. Doz. Oberlandeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte der kirchlichen Musikinstrumente I (Glocke und Orgel), mit praktischen Übungen (1).

Akad. Musikdirektor K. Hogrebe: Fortlaufende Kurse in Harmonielehre, dazu Harmonisieren und Generalbaßübungen, Kontrapunkt und Komposition, Gehörübungen mit Musikdiktat, für Anfänger und Fortgeschrittene — Für Theologen: Liturgisches Singen (1 14tägig).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Die Kunst Richard Wagners und ihre geschichtlichen Grundlagen (2) — Musik und Musiker in Pommern (1) — Evangelische Kirchenmusik im 18. Jh. (1) — Pros: Übungen zur Geschichte, Theorie und Technik des evangelischen Kirchenliedes (1) — S: Lektüre Richard Wagnerscher Schriften (1) — CM (2).

Direktor des Kirchenmusikalischen Seminars Prof. R. E. Zingel: Musikgeschichte: „Studienabende" (1) — Kirchenmusikalische Übungen: Luthers reformatorische Tätigkeit in kirchenmusikalischer Beziehung (1) — Chorübungen (Oratorium) (2) — Musiktheorie für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1).

Halle (S.). Prof. Dr. Max Schneider: Haydn und Mozart (2) — Pros ($1^1/_2$) — S (2).

Doz. Dr. W. Serauky: Europäische Musikgeschichte des 19. Jh. I (Italien, Frankreich, England, Rußland) (2) — Übungen zur europäischen Operngeschichte des 19. Jh. ($1^1/_2$) — Kammermusikübungen: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I, II (je 2) — Kontrapunktische Übungen (2) — Instrumentationsübungen und Partiturspiel (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Übungen zur Typologie und Charakterologie, mit Beispielen aus dem Tonfilm (2) — Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5) — Kolloquium zur Psychologie der Farben (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Vergleichende Betrachtung der Bewegungszuordnung in volksmusikalischen Gestaltungen (2) — Die Musikkulturen Europas, Asiens und Afrikas in ihrer rassischen Profilierung und kolonialkundlichen Bedeutung (mit Lichtbildern und Klangbeispielen) (1) — Praktische Anleitung zum Sammeln und Ordnen volkskundlicher Musikobjekte Europas und Außereuropas (1) — Akustische Übungen zum Verständnis südostasiatischer Tonsysteme (1) — Übungen zum Verständnis des musikalischen Sinns in der harmonischen Modulation (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4).

Beauftr. Doz., Leiter des Universitäts-Musikinstituts Dr. H. J. Therstappen: Dietrich Buxtehude (1) — Geschichte der Hamburgischen Musik (2) — Allgemeine Musiklehre (2).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Das neuere deutsche Lied (1) — Das Zeitalter Beethovens (1) — Musik der Antike (1) — Beethovens Streichquartette (1) — CM ($1^1/_2$).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik in Volk, Staat und Gesellschaft (2) — Klavierspiel und Klaviermusik seit drei Jahrhunderten (1) — S: Arbeitsgemeinschaft für Fortgeschrittene (2), Musikgeschichtliche Übungen (2) — CM: Gemeinsame Pflege alter und neuer Musik (2) — Madrigalchor (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Der protestantische Orgelchoral bis J. S. Bach (mit Vorführungen) (1) — Übungen zur Melodieerfindung (1) — Harmonielehre der Klassik und Romantik I (2) — Einführung in die Orgel- und Glockenkunde (1) — Übungen zur Melodiekunde des evangelischen Gesangbuches (2) — Orgelspiel (1) — Studentenchor (2) — Chor des Kirchenmusikalischen Institutes (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte III (1600—1750) (4) — Joh. Seb. Bach (4) — Musikgeschichtliche Übungen (2).

Lektor Dr. W. Senn: Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — Einführung in die musikalische Formenlehre (1).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Musik und Musiker der Gegenwart: Die rassischen Probleme der zeitgenössischen Musikpflege (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — Geschichte der Orgelkunst (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — S: Übungen zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte (1).

Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Volkstum im Liede, ausgewählte Kapitel aus der europäischen Volksliedkunde in Beispielen (Gesang mit Klavierbegleitung) (1).

Leiter des Akad. Konzerts Prof. R. Volkmann: Beethovens Klaviersonaten, vorgespielt und erläutert (Fortsetzung) (2) — Chorproben.

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Geschichte des Musikbegriffs und der Musikanschauung (3) — J. S. Bach (1) — Übung für Anfänger: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — S: Lektüre von Theoretikern zur Geschichte der Musikanschauung (1) — CM instr., voc. (mit Gudewill) (je 2).

Doz. Dr. B. Engelke: Geschichte der Musik in Frankreich (1) — Schleswig-Holstein in der Geschichte der Musik (1).

Lektor Dr. K. Gudewill: Harmonielehre II (2) — Allgemeine Formenlehre (2) — CM instr., voc. (siehe Blume).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer: Ludwig van Beethoven (3) — S (mit Gerstenberg): Übungen zur deutschen Motette des 16. Jh. I (2).

Prof. Dr. E. Bücken: Die systematischen Grundlagen der Musikwissenschaft (2) — Mozart: Gestalt und Tonwerk (1) — Übungen (2).

Doz. Dr. W. Kahl: Übungen zur Einführung in das Studium der Musikwissenschaft nebst Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (1).

Doz. Dr. W. Gerstenberg: Instrumentalmusik und Instrumente im Barock (2) — Musik der außereuropäischen Völker („Musikalische Völkerkunde") (mit Schallplatten) (1) — Pros: Übungen zur Vorlesung (2) — S: Musikalische Rhythmik und Metrik (1), Übungen zur deutschen Motette des 16. Jh. I (siehe Kroyer) (2) — CM: Heinrich Isaak (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Übungen im harmonischen und linearen Satz (1) — Formenlehre: Romantik (mit Schallplatten) (1).

Lektor Prof. Dr. H. Unger: Klang- und Formmittel der Musik (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Geschichte der Oper bis 1750 (3) — Geschichte der Musikerziehung (1) — S: Arbeitsgemeinschaft (1), Musikalische Akustik und Tonpsychologie (1), Das Lied der deutschen Romantik (2) — Geschichte des evangelischen Kirchenliedes mit besonderer Berücksichtigung Ostpreußens (1) (Leiter: Dr. Kelletat) — Orgelkurs für Studierende der Theologie (1) (Leiter: Dr. Kelletat) — CM voc., instr. (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Geschichte der Musikästhetik (2) — Franz Schubert (2) — Pros Vorkurs: Die Notenschrift bis 1450 (2), Hauptkurs (durch Assistent Dr. Husmann): Übungen zur Musik des späten Mittelalters (2) — S: Oper und Bühne (2) — CM instr.: Konzertmusik vom Barock bis zur Romantik (2), voc. (durch Assistent Dr. Husmann): Chöre der Gegenwart (2).
Lektor Prof. Dr. H. Grabner: Harmonielehre II; Modulation; Kontrapunkt II; Kanon und Fuge; Volksliedbearbeitung; Partiturspielen (je 1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Formen der Musik (1) — Vom Ausklang der Bach-Zeit bis zu Beethoven (2) — S: Übungen zur Musik des 18. Jh. (1½) — Akkordverbindung, Generalbaß, Modulation (mit Übungen) (1) — Kontrapunkt, Kanon, Fuge (mit Übungen) (1) — CM instr. (2) — Chorsingen (2).

Doz. Dr. H. Birtner: Franz Schubert und die deutsche Romantik (2) — CM voc.: Deutsche und niederländische Chormusik des 15. und 16. Jh. (2) — Pros: Übungen zum deutschen Volks- und Kunstlied im 16. Jh. (1½), Übungen zur Musik und zum musikalischen Schrifttum der deutschen Romantik (1½).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Musik des Barocks (2) — Musikalische Schriftkunde (2) — S (2).

Prof. Dr. A. Lorenz: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal (mit Schallplatten) (2) — Anton Bruckners Symphonien (mit Schallplatten) (1) — Übungen in der inner-

musikalischen Deutung von Tonwerken (Harmonik, Rhythmik, Form) (1) — Harmonielehre für Anfänger (2) — Kontrapunkt für Anfänger (3).

Prof. Dr. O. Ursprung: Gregorianik (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte I: Systematik (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Händels Opernschaffen und die Dramaturgie der Barockoper (Affektenoper) (2) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (1½).

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Geschichte der deutschen Musik bis Heinrich Schütz (2) — Die deutsche Musik seit Beethoven. Ausgewählte Kapitel zur Entwicklungsgeschichte der zeitgenössischen Musik (1) — Vor-S: Anleitung zur Analyse und Interpretation ausgewählter Werke von Schütz, Bach, Mozart und Beethoven (2) — S: Übungen zur deutschen Instrumentalmusik des 17. Jh. (2) — CM Orchester, Chor (je 2).

Lehrbeauftr. Dr. K. Ameln: Das evangelische Kirchenlied (Einführung in das Gesangbuch) (1) — Übungen zum evangelischen Kirchenlied (1) — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akad. Kirchenchor) (1½).

Lektor Domchordirektor W. Lilie: Formenlehre des Gregorianischen Gesanges I (1) — Geschichte und Theorie des Gregorianischen Gesanges (1) — Praktische Gesangübungen (1).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. Becking: Beethoven. Mit musikalischen Vorführungen (3) — Pros: Harmonik in Klassik und Romantik (2); Vorkurs: Musiktheorie für Musikhistoriker (1) — S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer (2) — CM: Gemeinsame Aufführung und Besprechung alter Musik, Orchester, Chor (je 2).

Privatdoz. Dr. P. Nettl: Mozart in seinen Beziehungen zu Böhmen (1).

Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre (1½) — Kontrapunkt (1½).

Rostock. Prof. Dr. Schenk: Deutsche Instrumentalmusik des 18. Jh. (2) — Allgemeine Opern geschichte (2) — S: Analysieren und Bestimmen von Kunstwerken (2) — Musiktheoretisch Kurse: Harmonielehre (2), Kontrapunkt (2), Partiturstudium und Dirigieren (2) — CM instr. et voc.: Aufführungsübungen alter Musik (2).

Beauftr. Doz. Dr. E. Mattiesen: Formen und Gestalten evangelischer Kirchenmusik (mit Vorführungen) (1) — Übungen im liturgischen Altarsingen (1) — Orgelspielkursus (1).

Stuttgart. Technische Hochschule. Doz. Dr. M. A. Souchay: Einzelvorträge: Wagners Meistersinger, Bachs Fuge, die Sonate Beethovens, die Sinfonie Anton Bruckners.

Tübingen. Stellvertr. Univ.-Musikdirektor Prof. Carl Leonhardt: Die klassische Symphonie und ihre Vorläufer (1) — Pros: Übungen zur allgemeinen Musikgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der schwäbischen Landschaft (mit Assistent Dr. Reichert) (2) — S: Übungen zur Formenentwicklung der Instrumentalmusik (im Anschluß an die Vorlesung) (2) — Angewandte Harmonielehre: Praktische Übungen am Klavier (Partitur- und Generalbaßspiel, freie Begleitung) — Harmonielehre für Anfänger (mit Assistent Dr. Leucht) (2), für Fortgeschrittene (mit Leucht) (1) — Kontrapunkt (mit Leucht) (1) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Singkreis des Musikinstituts (2).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung I (3) — Psychologie der musikästhetischen Grundphänomene (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar, Kolloquiumsverpflichtung) (2) — Gemeinsam mit Prof. Dr. R. Haas: Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar, Kolloquiumsverpflichtung) (1).

Prof. Dr. A. Orel: Johannes Brahms (1) — Italienische Frührenaissance und neue Kunst im Norden (1) — Stilkunde mit Übungen (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. R. Haas: Zur Geschichte der musikalischen Wiedergabe (2) — Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. E. Wellesz: Musik der Gegenwart I (1) — Die Musik der Ostkirche (mit Übungen), für Anfänger (2) — Übungen zur byzantinischen Kirchenmusik (für Fortgeschrittene) (2).

Privatdoz. Dr. L. Nowak: Die Werke für Cembalo von Johann Sebastian Bach (2).

Lektor Kapellmeister W. Tschoepe: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre (1).

Lektor Dr. A. C. Hochstetter: Harmonielehre (2) — Formenlehre (1) — Kontrapunkt, strenger Satz (2) — Praktische Übungen in der Harmonielehre (1).

Lektor H. Daubrawa: hat nicht angekündigt.
Lektor F. Moser: Stimmbildung für den Sologesang (2).
Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit besond. Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. Kaul: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner (3) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (2) CM (1).

Zürich. Prof. Dr. F. Gysi: Allgemeine Musikgeschichte des 18. Jh. (2) — Richard Wagner: Seine Bühnenwelt und seine Musikdramen (2) — S: Kolloquium über musikalische und musikpädagogische Fragen (1).
Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Die Spätwerke von J. S. Bach (1) — Bruckner als Symphoniker und Messekomponist (1) — Palestrina und seine Schule (1) — S: Repetitorium der Musikgeschichte des 16. Jh. (1); Übungen zur Technik und Geschichte des Kanons (1) — CM voc. et instr. (2).

Mitteilungen

Staatliches Institut für deutsche Musikforschung

Nachdem am 14. Oktober Beratungen der verschiedenen Ausschüsse beim Institut stattgefunden hatten, kamen am 15. die Vertreter der deutschen Musikwissenschaft an Universitäten, Bibliotheken und sonstigen Instituten zu einer Tagung zusammen, die einer Aussprache über die vom Institut begonnenen oder zu fördernden Unternehmungen der deutschen Musikforschung sowie der persönlichen Fühlungnahme diente. Der Leiter des Instituts, Prof. Dr. Max Seiffert, begrüßte die Teilnehmer und betonte in seiner Ansprache die Verpflichtung, welche die staatliche Förderung der deutschen Musikforschung insbesondere durch den Ausbau des Instituts allen Berufskameraden auferlegt. Das Institut sei dazu bestimmt, Mittelpunkt der Organisation der deutschen musikwissenschaftlichen Gemeinschaftsarbeit zu sein, vor allem für die Betreuung des Erbes, die Volksmusikforschung und -pflege und das Zusammenwirken mit den Gliederungen des Musiklebens. Anläßlich dieser ersten Institutstagung hatte Reichserziehungsminister Rust eine Büste des Führers für das Institut gestiftet sowie zwei Preise für die zwei besten musikwissenschaftlichen Dissertationen jedes Jahres ausgesetzt. Zum weiteren Ausbau des Instituts hat der Herr Minister Bestimmungen erlassen über die Mitgliedschaft beim Institut, die Errichtung von Fachausschüssen und die Ernennung von deren Vorsitzenden und Mitgliedern. Prof. Dr. Besseler, der Geschäftsführer der bisherigen vorläufigen Fachausschüsse, berichtete über die geleistete Arbeit und über die weiteren Aufgaben und Pläne. Die angeregte Aussprache mündete in den Dank, den Prof. Dr. Max Schneider im Namen aller der Leitung des Instituts übermittelte.

Nach gemeinsamem Mittagessen wurden unter Führung Prof. Dr. Hubers, der als Leiter der Volksmusik-Abteilung über deren Arbeit und Pläne berichtete, die neuen Räume des Volksliedarchivs im Schloß besichtigt, danach unter Führung von Dr. A. Ganse das Musikinstrumentenmuseum. Mit einem geselligen Beisammensein am Abend, bei dem Musikhochschüler der Luftwaffe unter Musikmeister Holländer mit dem Vortrag alter Blasmusik erfreuten, wurde die Tagung beschlossen.

Rudolf Steglich

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft trat am Sonnabend, den 16. Oktober, vormittags 9 Uhr in der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg zu der unter dem 24. September 1937 anberaumten Sitzung zusammen. Auf ihr erfolgte unter dem Vorsitz des Unterzeichneten eine Aussprache über den Plan einer großen Tagung im nächsten Jahre, über deren Berechtigung sich volle Übereinstimmung ergab. Über Ort und Zeit der Tagung soll der Präsident der Gesellschaft entscheiden.

Im Anschluß an die Aussprache wurden von den Herren Professor Dr. W. Heinitz (Hamburg), Dozent Dr. H. Birtner (Marburg a. L.), Professor Dr. E. Bücken (Köln) und Professor Dr. A. Kreichgauer (Berlin) über „Die Homogenitätsbestimmung im Dienste der musikwissenschaftlichen Stilprüfung“, „Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam“, „Die Bedeutung des neuaufgefundenen Trios von Johannes Brahms“ und die „Wissenschaftliche Gesangsforschung“ Vorträge gehalten.

Um 12 Uhr wurde die Sitzung geschlossen.

Schiedermair

Ortsgruppe Berlin

In der November-Sitzung der Ortsgruppe sprach Dr. Hans-Heinz Dräger über „Die Technik des alten Streichbogens". Der Vortragende ging von der Verwendbarkeit der bildlichen Darstellungen aus und stellte auf Grund einer weitgreifenden Untersuchung und unter Heranziehung des außereuropäischen Bogenbestandes eine grundlegende Systematik der Bogenformen auf, die technisch-morphologisch und entwicklungsgeschichtlich als verbindliche Ordnung angesehen werden kann.

Für die Anwendung des Bogens wurden schon für die mittelalterliche Praxis feste Gesichtspunkte umrissen, die zum mindesten den Weg einer späteren Durchdringung aufzeigen; die Betrachtung der Renaissance-Technik zeigte neben der vorgeschrittenen Differenzierung die Befolgung zeitlich bedingter stilistischer Forderungen. Eine kurze Charakterisierung der Streichtechnik des Barocks beschloß die historische Übersicht. Die besonders wichtige Klarlegung der physiologischen Bedingungen in den verschiedenen Entwicklungsstufen der europäischen Streichtechnik bereicherte in der Diskussion Herr Prof. Trendelenburg durch wertvolle Gesichtspunkte.

Georg Schünemann

Ortsgruppe Leipzig

Die Ortsgruppe Leipzig eröffnete am 31. Oktober 1937 ihre Wintertätigkeit mit einer Sonntagsvorführung im Instrumentenmuseum der Universität: „Vom Geheimnis alter Geigen". An Hand von Gegenüberstellungen verschieden gebauter Instrumente wurde gezeigt, daß keine geheimnisvollen Umstände die Güte einer Geige ausmachen, sondern zwar mehrere, aber wohlbekannte Eigenschaften (z. B. Größe, Form, Holzstärken, gute technische Arbeit usw.) zusammentreffen müssen. Insbesondere wurde durch Vergleich von hervorragenden Museumsinstrumenten und modernen Meistergeigen (aus der Leipziger Geigenbauwerkstatt Stephan) veranschaulicht, daß das Alter einer Geige nur eine unbedeutendere Rolle (Einschwingvorgänge) spielt, daß also eingespielte neue Meistergeigen ebenso hervorragend klingen können wie alte italienische Arbeiten.

Am 20. November 1937 sprach Herr Johann-Wolfgang Schottländer (Berlin) im 1. Vortragsabend dieses Winters über das Thema „Von der Filmmusik zum Musikfilm". Der Vortragende gestaltete das interessante Gebiet in einer Durchdringung geschichtlicher Darlegungen (Entwicklung vom begleitenden Orchestrion über das Begleitorchester zum nur eine technische Verbesserung darstellenden Tonfilm) und grundsätzlicher Erwägungen über die Verbindung von Musik und Film, die das vorliegende Problem von allen Seiten zur Klärung brachten. Interessante Filmausschnitte vermittelten dem Hörer zugleich das sichtbare Gegengewicht und ließen so ebenfalls eine Gesamtleistung aus Musik, Film und wissenschaftlicher Darstellung entstehen.

Heinrich Husmann

*

In der Philosophischen Fakultät der Universität Gießen wurde eine planmäßige außerordentliche Professur für Musikwissenschaft errichtet, die Prof. Dr. Rudolf Gerber unter Ernennung zum beamteten a.o. Professor übertragen wurde.

Prof. Dr. J. Müller-Blattau, bisher ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M., hat einen Ruf als (persönlicher) ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an die Universität Freiburg i. Br. erhalten und ihm zum 1. November Folge geleistet.

Mit der Vertretung der ordentlichen Professur für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. wurde Dozent Dr. H. Osthoff, mit der Vertretung des Dozenten und Lektors Dr. H. Osthoff an der Universität Berlin Prof. Dr. W. Danckert beauftragt.

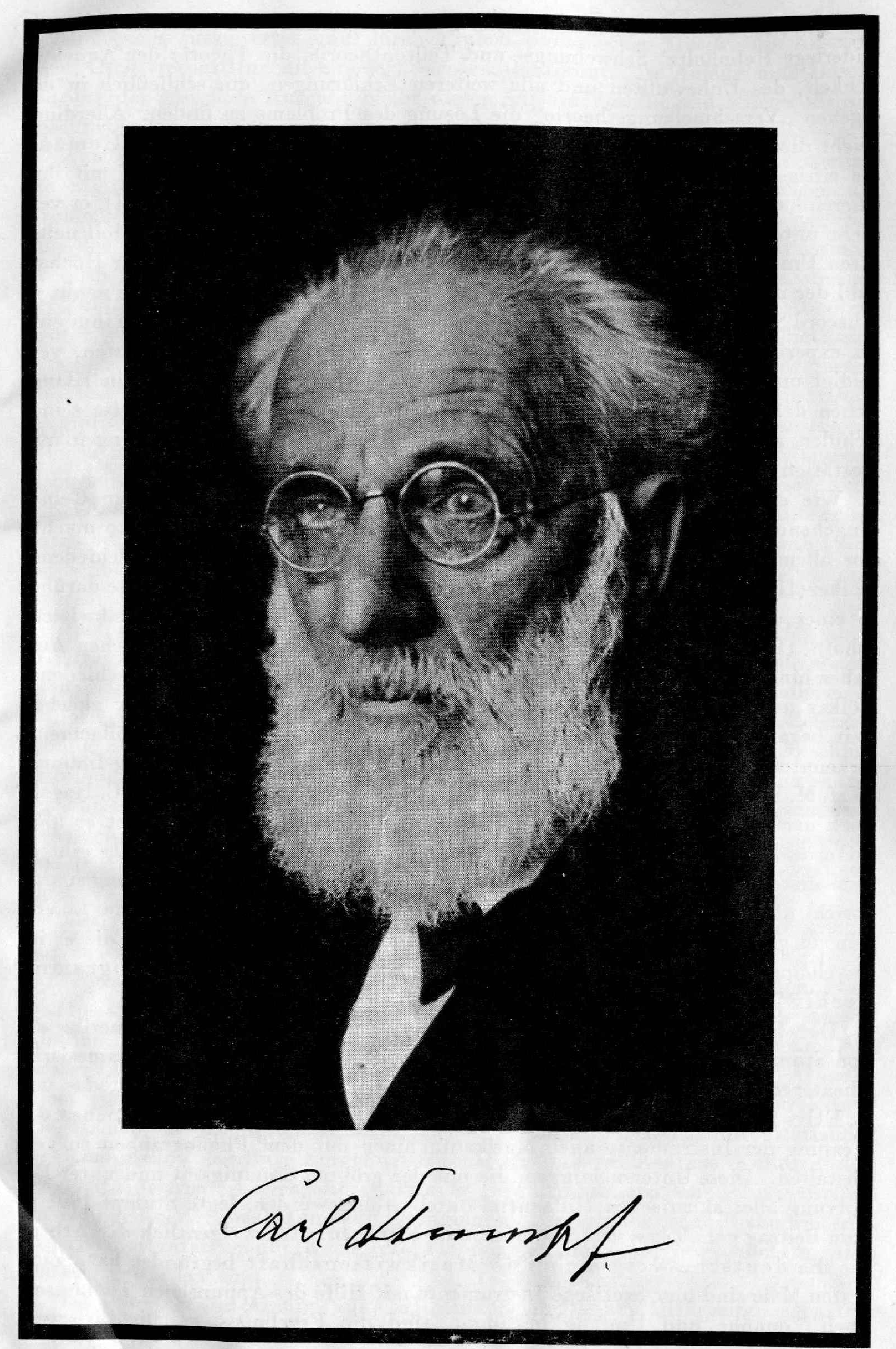
Prof. Ernst Graf, der in der evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Bern die Kirchenmusik vertrat, ist gestorben.

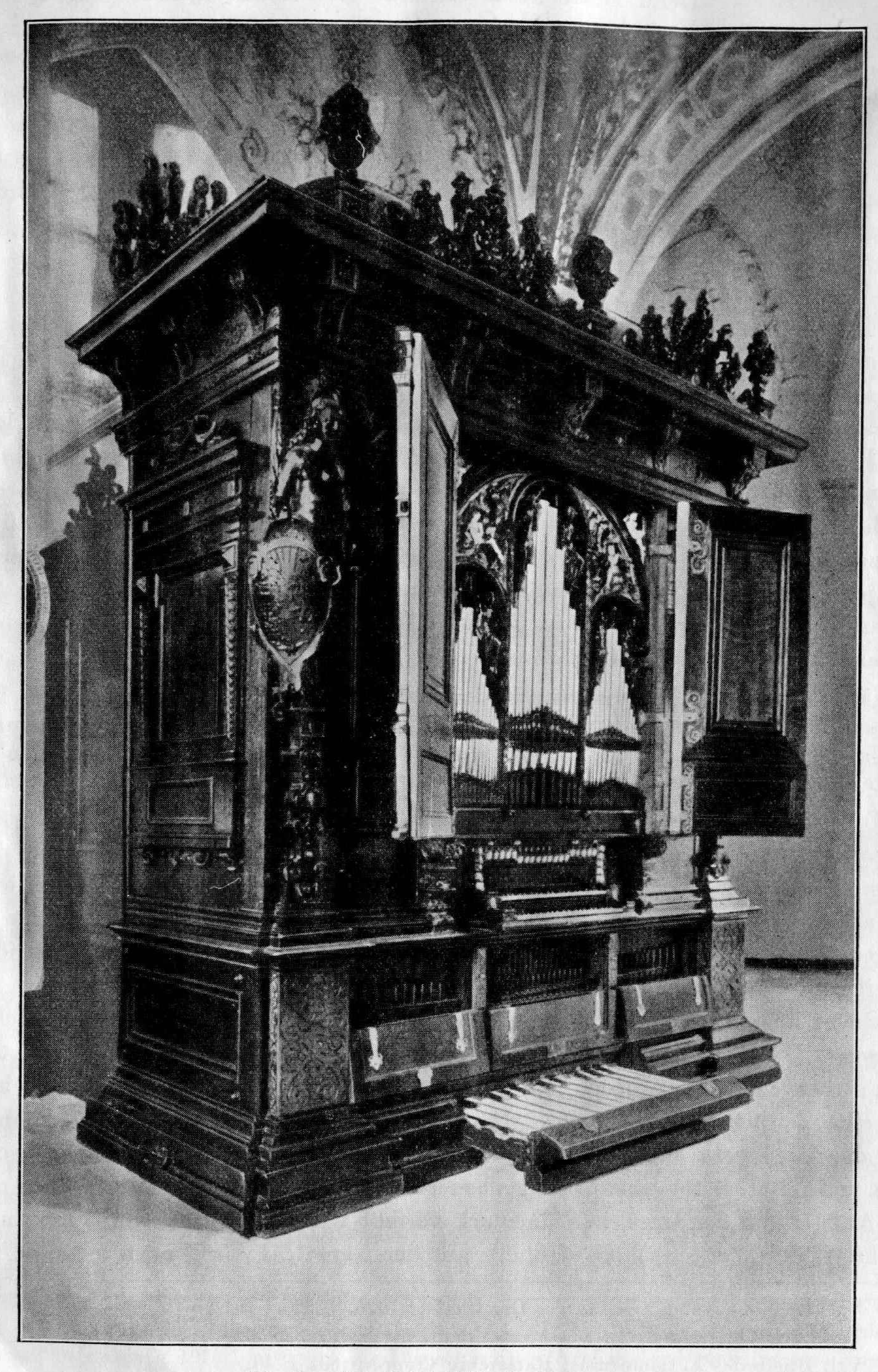
Die Vaterstadt Hermann Kretzschmars, Olbernhau im Erzgebirge, hat ein Hermann-Kretzschmar-Denkmal errichtet, das am 17. Oktober anläßlich einer sächsischen Gaukulturwoche eingeweiht wurde.

*

Die für dieses Heft vorgesehenen Buchbesprechungen mußten leider für das nächste Heft zurückgestellt werden, da wegen Wechsels der Druckschrift zum neuen Jahrgang hier noch alle in der bisherigen Schrift gesetzten älteren Beiträge Platz finden mußten.

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38





Die Orgel in Schloß Frederiksborg,
gebaut für Schloß Hessen

Nach einem Lichtbild im Besitz von Prof. Heitmann



Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg
Lichtbild der Staatl. Bildstelle



Orgel der Predigerkirche in Erfurt

Lichtbild der Staatl. Bildstelle

verabseume, v. also in wahrer Gottesfurcht | müege ermahnet auch aufferzogen werden, | Solches wolle d. grundtgütige Gott, alss | ein Reicher, vergelten an Ihnen auch an den | ihrigen [reichlich] belohnen und vergelten. |

Melchior Schildts Testament Bl. 9

Nota. Bericht wegen dieser zuge|neyeten v. versigelten blätern. |

Diese Nachfolgende zugeneyete | bläter so auch versiegelt sein, sollen | allererst, wan meine Kind[er] zu ihren mün|digen Jahren gekommen, v. die H. Vor-|

So besitzen ein schwedisches Ziegenhorn ohne Mundstück[1] und ein norwegisches Kuhhorn[2], noch heute als Bukke- oder Prillarhorn in Norwegen bekannt, drei Tonlöcher. Das Musikhistorische Museum in Stockholm besitzt eine Reihe von Grifflochhörnern, die entweder aus Kuhhorn (siehe Abb. 1) oder Ziegenhorn hergestellt sind[3]. Ein esthnisches Horn Soku-Sarw[4] mit zwei bis fünf Grifflöchern verzeichnet Sachs. Wenn auch diese Exemplare selbst wohl kaum bis in jene Vorzeit des Zinken zurückreichen, so geben sie uns doch bei den gleichbleibenden Formen des Hirtenlebens die Berechtigung, sie als Vorstufe des Zinken anzusehen.

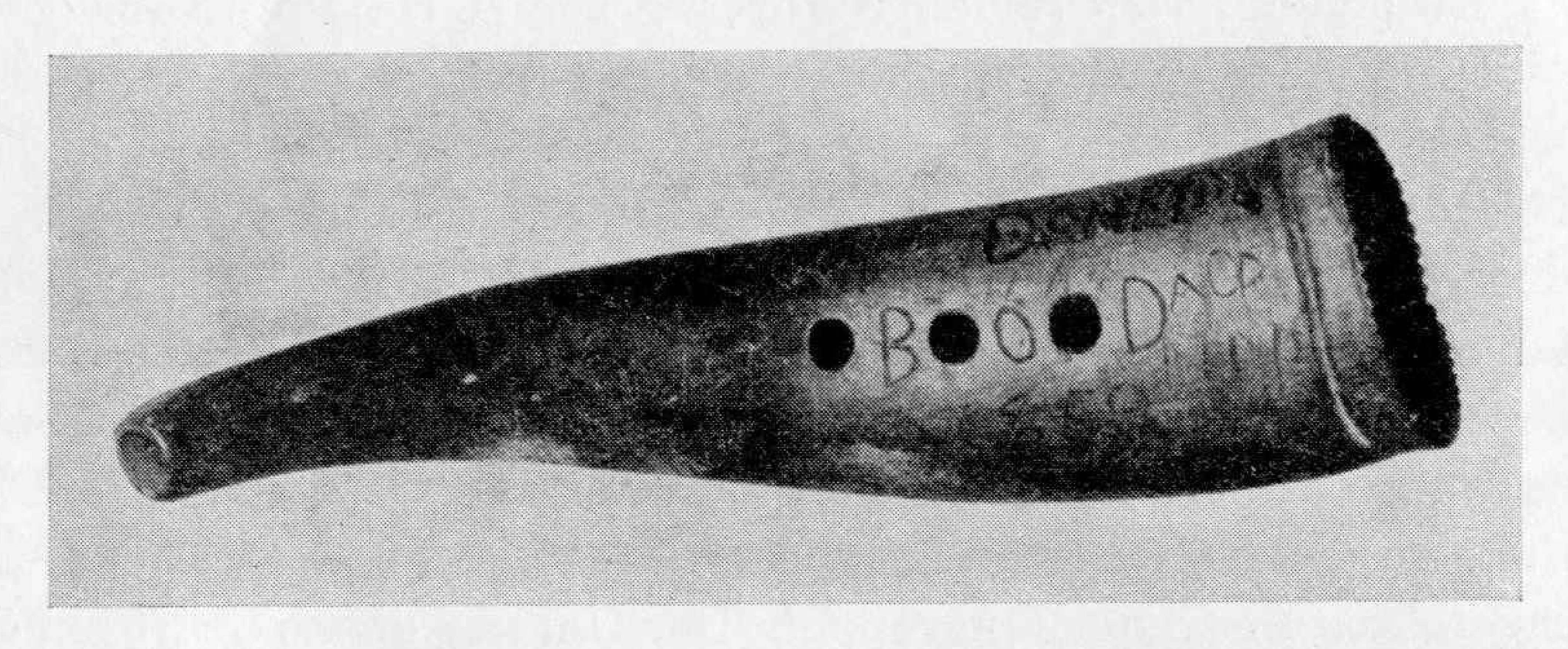


Abb. 1. Schwedisches Grifflochhorn. Musikhistor. Museum, Stockholm

Ein aufgesetztes Mundstück ist in dieser frühen Zeit gewöhnlich nicht vorhanden, in den meisten Fällen wurde vielmehr eine entsprechende Lippenstütze aus dem oberen Ende des abgekappten Hornes herausgebohrt. Diese Bohrung war eine trichterförmige Erweiterung des Kanals, der von der Schnittfläche bis zu dem Hohlraum des Hornes durchgestoßen werden mußte[5]. Das Fehlen eines Mundstückes hat zu der Annahme geführt, daß „der Ton auch der Metallhörner, wenn nicht direkt unrein, so doch unsicher war“ und einen „tremolierenden, trillerartigen Charakter“ hatte[6]. Dieser Klangeindruck braucht aber nicht notwendig auf den Mangel eines Mundstückes zurückgeführt zu werden — auch der spätere „stille Zink“ besaß nur ein eingedrehtes Mundstück —, sondern mag in einer derben Art des Blasens seinen Ursprung haben. Gewöhnlich erklangen die Hörner im Freien, wo sie als Wächter- oder Jägerhörner mit großer Kraft geblasen wurden, was dem Tone leicht den Eindruck des Flackernden, Tremolierenden gibt. Jedenfalls gelingt es bei mäßigem Blasen, einen stehenden, gleichbleibenden Ton zu erzielen. Im wesentlichen besteht noch heute der Unterschied zwischen dem „schmetternd Blasen“ und der einfachen, zu Zeiten auch „schlicht Blasen“ genannten Tongebung.

---

[1] C. Sachs, Katalog Berlin, Nr. 1845.

[2] C. Claudius, a. a. O. Nr. 516.

[3] Die briefliche Mitteilung und die Abbildung danke ich Herrn Prof. Dr. T. Norlind, Stockholm. Die älteren Bauernweiber erzielen, wie er schreibt, nicht selten eine große Fertigkeit und können auf diesem Instrument sogar Läufe hervorbringen.

[4] C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, unter Sarw.

[5] Diesen trichterartigen Ausschnitt besitzt auch ein Stierhorn der Berliner Sammlung (Nr. 3024).

[6] Buhle, a. a. O. S. 16.

wahrscheinlich. Die weiße Farbe, das bescheidene Schnitzwerk und die längliche, schlanke Form lassen diesen Schluß zu. Wir dürfen annehmen, daß neben den Grifflochhörnern vom 12. Jahrhundert an auch Elfenbeinzinken im Gebrauch waren. Ein Inventarverzeichnis der Sainte Chapelle in Paris vom Jahre 1376 erwähnt zwei Elfenbeinzinken mit besonderem Schmuck[1]. Ein Jahrhundert später finden sich unter den Darstellungen der Baseler Totentänze zwei große gekantete Elfenbeinhörner, die von Sarazenen geblasen werden[2]. Das letzte Glied dieser Reihe sind die Elfenbeinzinken der ausgebildeten Form des 16. Jahrhunderts, wie sie





Abb. 2 und 3. Krumme runde Zinken aus Elfenbein

Miniatur aus dem Trierer Domschatz (12. Jahrhundert) — Aus dem Missale Halberstadtense (Anfang des 13. Jahrhunderts)

1542 in einem Briefe Jörg Neuschels an Albrecht von Preußen als „5 helffenbaynern Zincken“ angeboten werden[3] und in Exemplaren aus späterer Zeit noch heute erhalten sind[4].

Nur besonders gute Elfenbeinstoßzähne eignen sich zur Verarbeitung. Diese Zinken waren daher sehr kostbar und mußten zudem sorgsam behandelt werden, da sie Nässe und Temperaturwechsel schlecht vertrugen[5]. Sie wurden meist im

---

[1] Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis, 1678, 3 Bde, unter „Cornetum: Item in eodem thesauro duo corneti eboris albi antiqui ad costes habentes quilibet duos circulos cuppri deaurati“. [2] J. G. Kastner, Les danses des morts, Paris 1852, Bilderanhang. [3] Monatsh. f. Musikw. IX (1877), S. 153.

[4] Basel, Nr. 6; Kopenhagen (C. Claudius), Nr. 567 und 568; Berlin, Nr. 580 und 3067; London, Nr. 1123'69 und 73'65; Paris, Nr. 628; Stockholm, Nr. 173 und 549.

[5] Beim Blasen platzen Elfenbeinzinken leicht, wie — nach Mitteilung von Prof. Dr. G. Schünemann — Versuche in der Staatlichen Instrumentensammlung zu Berlin gelehrt haben.

und einer Posaune[1]. Diese Holzzinken gingen den gekanteten Zinken vorauf, sie zählen zu den ältesten erhaltenen Stücken[2].

Von den frühesten Zeiten an hat es neben den krummen Tierhörnern auch gerade konische Röhren gegeben, die nicht auf das Tierhorn oder den Tierzahn zurückgehen, sondern aus Holz oder Bambus hergestellt waren. Diese tubaförmigen Instrumente können als erste Trompeteninstrumente angesprochen werden. Im römischen Heere ist die „tuba quae directa est“ eine metallene Röhre mit Knochen- oder Hornmundstück von unterschiedlicher Länge, gewöhnlich 4 Fuß lang, mit wenig ausladendem Schallbecher. Eine Rückbildung dieser römischen Tuba ist nach Sachs' Annahme die metallene, stürzenlose „trumba“ des früheren Mittelalters, wie wir sie um die Mitte des 8. Jahrhunderts in irischen Buchmalereien zum jüngsten Gericht und auch sonst in apokalyptischen Darstellungen finden[3]. Aus der mittleren Form dieser Trumben sollen sich durch Anbringung von Tonlöchern die geraden Zinken gebildet haben[4]. Die merkwürdigen Formen der ersten geraden Zinken, die alle einen Tierkopf am Schallende aufweisen, fügen sich indessen dieser Ableitung nur schwer ein. Wahrscheinlich entstammen diese Instrumente dem keltischen Kulturkreis, in dem eine besondere Vorliebe für tierkopfgeschmückte Trompeteninstrumente auffällt[5]. Der Umstand ferner, daß die ersten dieser



Abb. 4. Krummer runder Holzzink.
Aus einem um 1465 entstandenen Totentanz

[1] Zürich 1548. Weitere Beispiele in „Trois chansonniers français du XVe siècle“, Paris 1927, Tafel I (Documents artistiques du XVe siècle, hrsg. v. Droz & Thibaut, t. IV) und G. Schünemann, Die Musikinstrumente der 24 Alten, AMF I, S. 56/57. Der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören die drei krummen Zinken in Gaudenzio Ferraris Engelkonzert im Dom von Saronno an. (Eine ausführliche Besprechung dieses 1534—1536 gemalten Werkes bietet K. Geiringer im Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß der deutschen Musikgesellschaft, Wien 1927, S. 378.)

[2] Nr. 1218—1220 der Brüsseler Sammlung (Mahillon, Catalogue descriptif, Bd. II). Sie stammen aus den Beständen Pietro Corrers. Mahillon schreibt hierzu: „Ce sont les spécimens les plus anciens de ce genre d'instruments, les premiers essais de la substitution du bois faconné au tour avec des proportions exactes à la corne des animaux variant naturellement chaque fois, et exigeant conséquemment des tâtonnements dans la construction dont il n'était guère facile d'éviter les irrégularités.“ [3] Sachs, Handbuch, S. 282. [4] Buhle, a. a. O. S. 27.

[5] Siehe den Zug keltischer Krieger auf dem Silberkessel von Gundestrup (Jütland) im Nationalmuseum Kopenhagen. Abb. bei Kinsky, Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1929, S. 21, Nr. 5. Ich erinnere ferner an die Carnyx und später an das Platerspiel im Kodex Sankt Blasius, 9. Jahrhundert (E. de Coussemaker, Essai sur les instruments de musique au moyen-âge in Didron, Annales archéologiques, 1847ff., t. IV, S. 38).

Zinken in den Rheinlanden auftreten, von wo sie sich weiter nach Süddeutschland ausbreiten, deutet ebenfalls auf diesen Zusammenhang.

Das älteste Beispiel ist eine Psalterdarstellung aus einer Bilderbibel des 11. Jahrhunderts[1]. Die Anzahl der Tonlöcher ist schwer zu erkennen. Buhle nimmt zu den vier sichtbaren eines als durch die spielende Hand verdeckt an und gelangt dabei zu einem Umfang von sechs Tönen, den er zu dem Solmisationshexachord in Beziehung bringt.



Abb. 5. Gerader Zink mit Tierkopfmündung. Aus einer lateinischen Bibel (1148)

Eine anschauliche Darstellung eines geraden Zinken bietet eine Miniatur aus einer lateinischen Bibel, die wahrscheinlich aus dem Jahre 1148 und aus Worms stammt (siehe Abb. 5)[2].

Die Anordnung der Fingerlöcher ist die gleiche wie bei dem vorher genannten Instrument, nur daß die Löcher auf der linken Seite des Tierhalses gezeichnet sind. Das am Querbalken aufgehängte Glockenspiel trägt die Bezeichnung des Hexachords *c—a* mit dem anschließenden *b* molle und ♮ quadratum. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich der Zink dem Tonraum *c—a* einpaßte.

In einer Handschrift der Münchener Staatsbibliothek findet sich ein weiteres Beispiel, das Buhle im Anhang abbildet. Noch im 14. Jahrhundert wird der gerade Zink in einem englischen Manuskript nachgewiesen. Ein auf Stelzen stehender Musikant hält ihn mit beiden Händen vor sich. Das Instrument mündet ebenfalls in einen Tierkopf aus[3].

Wann der gerade Zink die Tierkopfmündung abgelegt hat, ist schwer festzustellen, da das Bildmaterial dieser Zeit zwar eine Menge Instrumentendarstellungen aufweist, die indessen oft nicht eindeutig sind. Zinken, Blockflöte und Schalmei sind in den Bildzeugnissen nicht immer klar auseinanderzuhalten. Die Zinken unterscheiden sich von den Schalmeien meist durch das Fehlen einer Stürze und durch den Ansatz, von den Blockflöten unterscheiden sie sich durch die Kernspalte. Einzelheiten, wie Anzahl und Anordnung der Tonlöcher, Länge und Verlauf der Röhre, lassen sich nur selten erkennen[4].

[1] Schönbornsche Bibel Pommersfelden. Lt. Eintrag aus den Rheinlanden stammend (Buhle, a. a. O. S. 27). [2] Bible in Latin, executed in Germany, apparently in 1148, ... belonged to the church of St. Mary in the suburb of Worms. British Museum, Reproductions from illuminated manuscripts, Ser. IV, London 1928, Pl. IX.

[3] British Museum Ms. Royal 14 B. V. Ein Lichtbild verdanke ich Herrn F. W. Galpin, London.

[4] Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen Halbigs in seinem Aufsatz über „Die Geschichte der Klappe", AMW VI, S. 1.

(*Cornetto diretto*), der gerade Zink ohne Mundstück (*Cornetto muto*), der gewöhnliche Krummzink (*Cornetto curvo*), der Tenorzink (*Corno* vel *Cornetto torto*) und die Baßzinken (mit dem *Serpent*).

Der gerade Zink mit Mundstück

Ein bildliches Zeugnis für den geraden Zink mit Mundstück wurde schon genannt[1]. Ein Holzschnitt von Schäuffelein (1518) zeigt uns die Augsburger Stadtpfeifer beim Aufspielen zum Tanz (siehe Abb. 6).

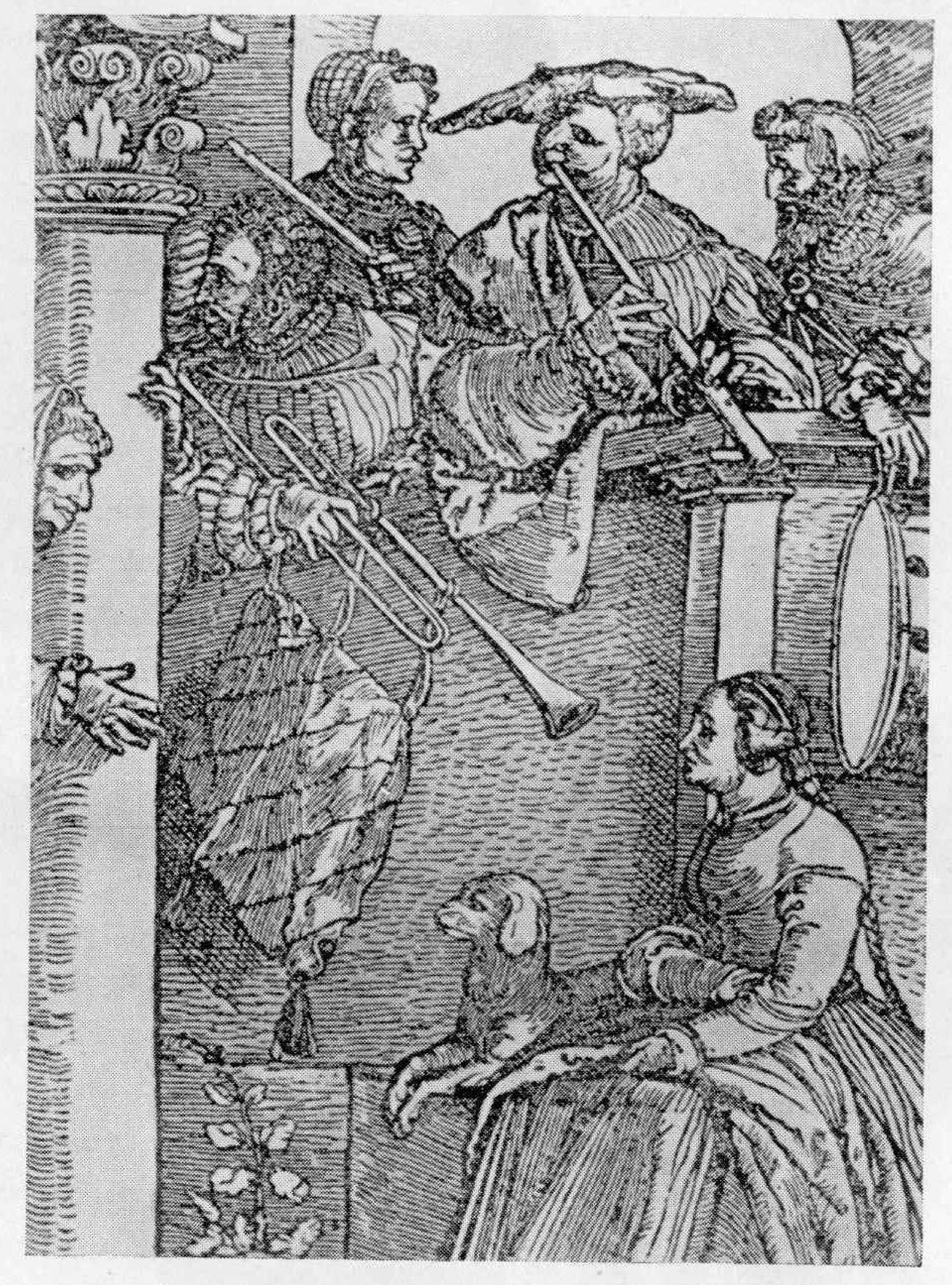


Abb. 6. Gerader Zink mit Mundstück.
Teil eines Holzschnitts (1518) von H. L. Schäuffelein

An dem schlanken konischen Instrument ist oben das Mundstück durch einen kleinen Einschnitt angedeutet, ein Schallstück fehlt wie bei fast allen Zinkenarten[2].

In dieser Form findet sich der Zink noch bei Praetorius, der ihn im „Theatrum Instrumentorum" Tafel VIII, 8 abbildet. Im neunten Kapitel des „Syntagma musicum" erklärt er: „Cornetto diretto ist ein gerader Zink, darauf ein absonderlich Mundstück gestecket werden muß"[3]. Diese kurze Angabe wiederholt sich in fast allen Lexiken und Lehrbüchern der späteren Zeit, bei Joh. Walther, Daniel Speer, Majer, Eisel u. a. Eine Ausnahme bildet Koch, dessen eingehendere Beschreibung auf eigene Anschauung zurückgeht[4]. Er findet das Instrument

„noch hier und da unter den Stadtpfeifern zum Vortrage der Hauptstimmen bey dem sogenannten Abblasen, zuweilen auch noch bey dem Neujahrsblasen in Anwendung. Es hat eine Länge

---

[1] S. 395. Der Bläser auf dem Holzschnitt „Die Geschicklichkeit in der Musik" aus dem „Weisskunig" (Jahrbuch der kunsthist. Sammlg. d. Allerh. Kaiserhauses, Wien 1883ff., Bd. 6) ist ebenfalls ein Zinkenist. Leichtentritt bezeichnet ihn in seinem Aufsatz SIMG VII als Flötisten. Das ist ein Irrtum, denn das Instrument wird deutlich mit dem charakteristischen schiefen Ansatz des Zinken geblasen, die Flöte hätte vor dem Mund gezeichnet werden müssen. Die Instrumente auf dem Holzschnitt von Burgkmair (Triumphzug Maximilians) sind Krummhörner und Pommern und keine Zinken.

[2] Kupferstichkabinett Berlin. Vgl. auch Diederichs a. a. O., Abb. 537.

[3] Syntagma Musicum, II, Wolfenbüttel 1619.

[4] Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802.

Der gerade Zink ohne Mundstück (stiller Zink)

Waren die *cornetti diretti* und die gewöhnlichen Krummzinken die für den Dienst im Freien bevorzugten Instrumente, so haben die stillen Zinken vornehmlich in Haus und Kirche gewirkt. Sie besaßen kein „absonderliches Mundstück", es war vielmehr in die einfache Holzröhre eingedreht[1]. Diese und der sehr enge Verlauf der Röhre führte zu der „gar sanft, still und lieblichen Resonanz, darumb sie auch stille Zinken genannt werden". Diese Eigenschaft hat sie vor allem brauchbar gemacht, mit zart klingenden Instrumenten zusammenzuwirken, wie uns eine Spielgruppe auf einer „Ascensione di Gesu" von Girolamo del Pacchia (1477—1533) zeigt[2] (siehe Abb. 7).



Abb. 7. Stiller Zink. Teil einer „Auferstehung" von G. del Pacchia (1477—1533)

Zahlreiche Aufführungsberichte erwähnen die Mitwirkung des *Cornetto muto*. Im Intermedienorchester Striggios und Corteccias ist er vertreten[3]. Oratio Vecchi beschreibt eine Serenade, bei der arpicordo, liuto, lirone, cornamuto und Singstimmen zusammenwirken[4]. In der Komposition des 133. Psalms schreibt Schütz den Cornetto muto ausdrücklich vor, die Beziehung zum Text „Siehe, wie fein und lieblich" ist offensichtlich[5]. Zuletzt wird er wohl in einer Komposition Seb. Knüpfers[6] verlangt.

Neben den in *a* stehenden Stücken von 57—59 cm Länge gibt es stille Zinken von größeren Maßen. Die erhaltenen Stücke der Wiener Sammlung gibt Schlosser mit 59 und 65—66,5 cm an. Ähnlich verhalten sich die beiden stillen Zinken der Berliner Sammlung (59,5 und 65 cm) zueinander. Diese Differenz erklärt sich wiederum aus dem Höhenunterschied des Chor- und Kammertons, der einen Ganzton beträgt, schon nach einer Angabe im Ambraser Inventar: „ain Fueteral mit großen zingen muti, darinnen 5 Stückh. mer vier ledige

---

Inventar Karlsruhe 1584: „ein schwarzer gerader Cornet". Der gerade Zink der Berliner Sammlung zeigt durch Leimspuren, daß er ehemals mit Leder bedeckt war, er ist gekantet.

1 Abb. 11, S. 414.

2 Nachlaß Buhle, Staatsbibliothek Berlin.

3 Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, 1841, S. 31 ff.

4 E. Elsner, Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien, Diss. Berlin 1933, S. 42.

5 Gesamtausgabe, Bd. XIV. Auch im Psalm 127 benutzt Schütz den Zink zu besonderer Wirkung. Über der Stelle „wo der Herr nicht die Stadt behütet, da wacht der Wächter umsonst" ist er „ad imitationem cornu vigilis" eingesetzt (Gesamtausgabe X, S. 31).

6 Instrumentationsangabe in DDT, Bd. 58/59, XXXVI (A. Schering).

Der Tenorzink (Corno torto)

Der tiefere Vertreter der Zinken, bei Praetorius zugleich der tiefste, war der „*Corno vel Cornetto torto*, sonsten *Cornon* genannt, ... bald wie ein S formiret".

Die gebogene Form ist auf das Bestreben zurückzuführen, die Entfernung des Mundstücks von den Tonlöchern zu verringern und so die Greifstellung zu erleichtern; das hat bei dem weit längeren Serpent zu mehrfachen Krümmungen geführt.

Vorformen dieser Art lassen sich auf einem Bilde Mainardis (um 1460—1513) erkennen. In einer Gruppe musizierender Engel finden wir den tabakpfeifenartig gebogenen Zink (Abb. 8)[1].



Abb. 8. S-förmig gebogener Zink (tabakpfeifenartig) auf einem Bild von S. Mainardi (um 1460 – 1513)

Der Ring des Mundstücks (Knochen oder Elfenbein) und die S-förmige Schwingung sind deutlich erkennbar. Es ist der Typus eines Zink, wie er in Stücken der Stearn's Collection, des Kopenhagener Instrumentenmuseums und der Brüsseler Sammlung erhalten ist.

Unter Nr. 829 beschreibt Stanley[2] ein erhaltenes Stück, dessen Übereinstimmung mit dem im Bild gezeigten offenbar ist: „Corno torto, or cornetto curvo. Wood, covered with leather. Six finger holes. Early 17th s. Italy. The upper end of tube shaped like a German peasents tobacco pipe, is furnished with a bone ring in which the horn mouthpiece is set. Length 44 cm. Greatest Diameter 6 cm." Das Instrument der Kopenhagener Sammlung besitzt eine Länge von 65 cm bei einem Durchmesser von 5 cm. Die Röhre, „wie eine Tabakspfeife geformt"[3], ist von 6 Löchern durchbohrt. Beide Instrumente weisen mit dieser Sechszahl wieder auf einen älteren Typus hin[4]. Als letzter Abkömmling dieser Gruppe erscheint der „Cornet" Nr. 1221 der Sammlung Brüssel, der bei einer Länge von 68 cm 7 Tonlöcher besitzt (Abb. im Katalog von Mahillon).

Zu den direkten Vorläufern des Corno torto zählt auch die von Viollet-Le-Duc fälschlicherweise *flûte de cuir bouilli* genannte Form. Der Körper des Instruments ist achtkantig und mit schwarzem Leder bedeckt. Es hat eine Länge von 60 cm[5].

---

[1] Nachlaß Buhle. Staatsbibliothek, Berlin. Die S-Form und das Fehlen der Windkapsel schließen die Deutung als Krummhorn aus.

[2] a. a. O.

[3] A. Hammerich, a. a. O.

[4] Im Bilde Mainardis sind Handhaltung und Grifflöcher vollkommen frei angegeben und lassen sich zum Beweise nicht heranziehen.

[5] Dictionnaire raisonné, Bd. II, S. 243.

Instrument von der Länge des Serpents und der tiefen *D*-Lage mußte notwendig eine von der S-förmigen Biegung des Corno torto abweichende Krümmung annehmen. Die Gestalt aber ist innerhalb der Gattung — wie wir gesehen haben — von grundsätzlicher Bedeutung für die Namengebung.

Die Anzahl der Tonlöcher ist bei den frühen Exemplaren sechs. In einzelnen Fällen kam eine Verschlußklappe hinzu, die den Umfang nach der Tiefe erweiterte. Das schon genannte Instrument Nr. 636 der Sammlung Correr besitzt bereits mehrere Klappen und bezeugt somit, daß Régibo nicht der erste war, der den Serpent damit versah. Mahillon weist sogar ein Serpent mit vier Klappen nach (Katalog Brüssel). Bei dem Bau solcher Instrumente sind nicht immer die Bestrebungen, den Umfang zu erweitern, maßgebend gewesen, der Wunsch nach größerer Reinheit und nach Stimmungsausgleich sprach gewiß auch mit. Andere Versuche, dem Instrument eine fagottähnliche Form zu geben (Régibo 1790) und das Serpent Piffault, das von Viollet-Le-Duc irrtümlich in das 15. Jahrhundert versetzt wird[1], sind als Weiterführungen zum Harmoniebaß anzusehen.

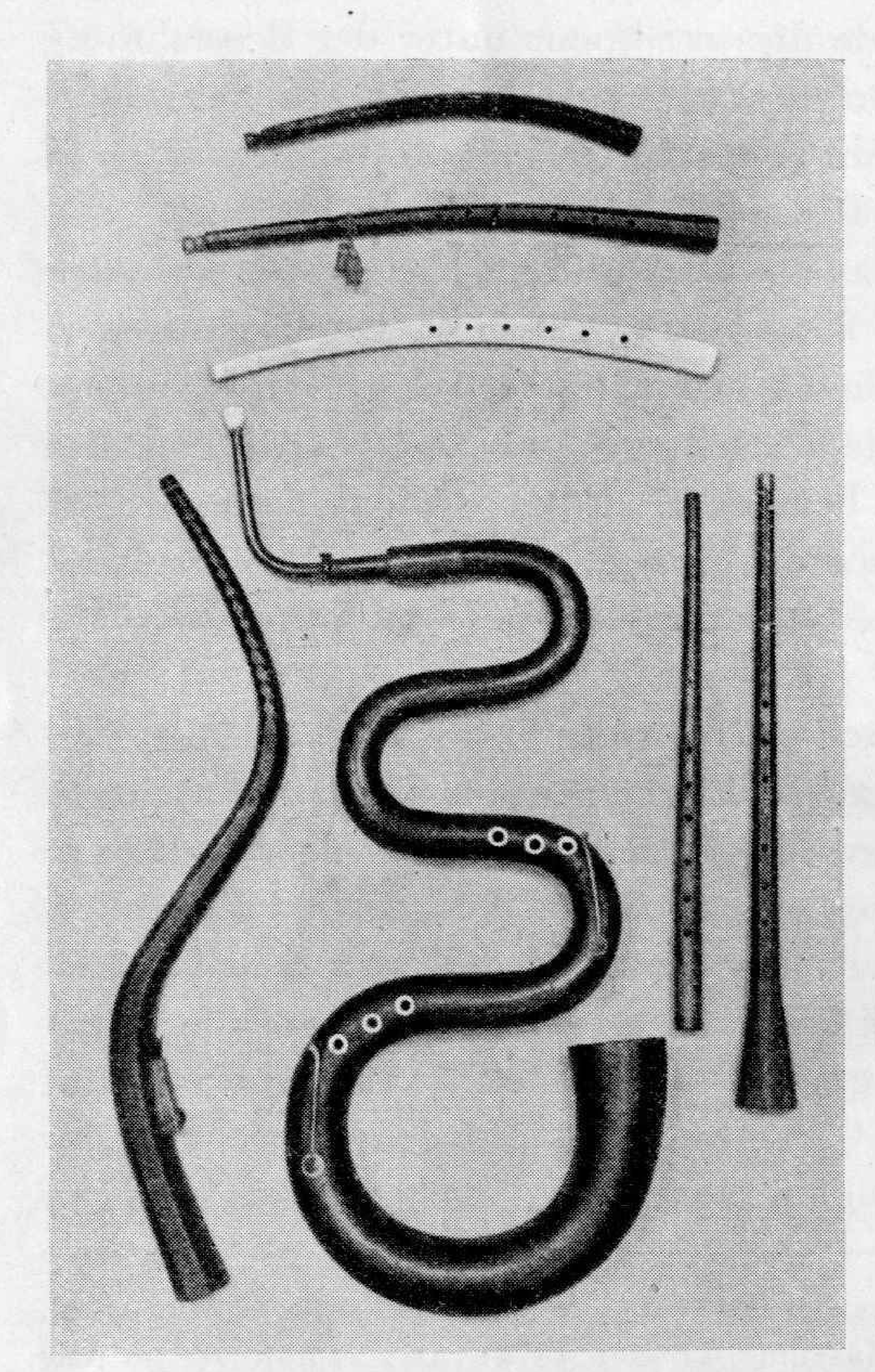
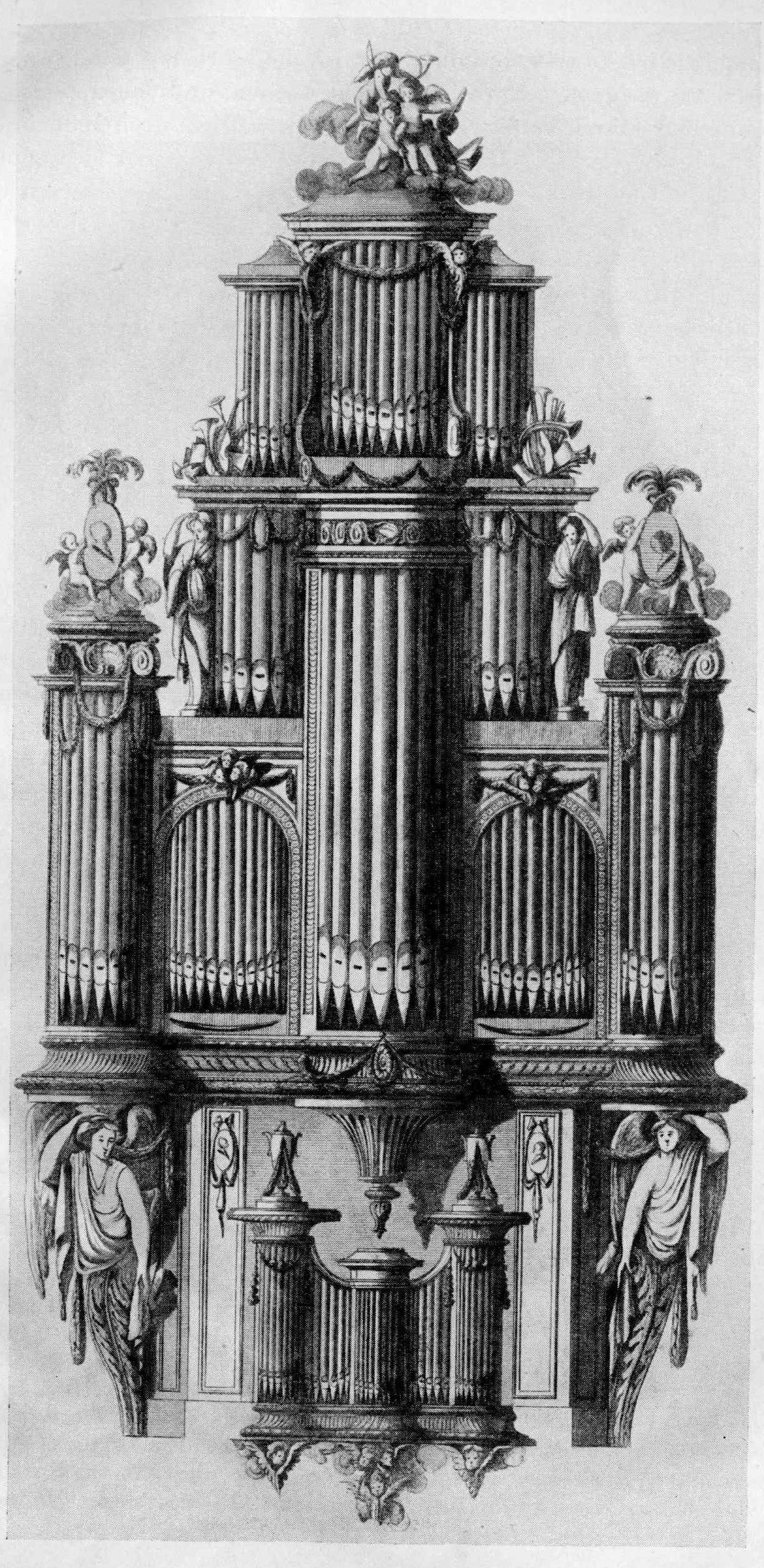


Abb. 9. Zinken aus dem Musikinstrumenten-Museum des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung, Berlin. Oben: Kleiner Krummzink (Nr. 238), Krummer Zink (Nr. 3065), Elfenbeinzink (Nr. 580), links: Tenorzink (Nr. 3068), Serpent (Nr. 3071), Stiller Zink (Nr. 3066), Gerader Zink mit Schallstück (Nr. 3597)

Zur Herstellung des Serpents verwendete man gewöhnlich Nußbaumholz, das wenig mehr als 1 mm dick war. An der ersten Biegung wurde er mit Rindersehnen umwunden, um ein Brechen der Röhre beim Tragen zu verhindern. Wie die Zinken war er mit Leder überzogen[2]. Auch Messing und andere Metalle wurden bereits im 17. Jahrhundert verwendet, doch gewann dieses Material erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidenden Einfluß und ist dann bei den Baßhörnern ausschließlich gebraucht worden.

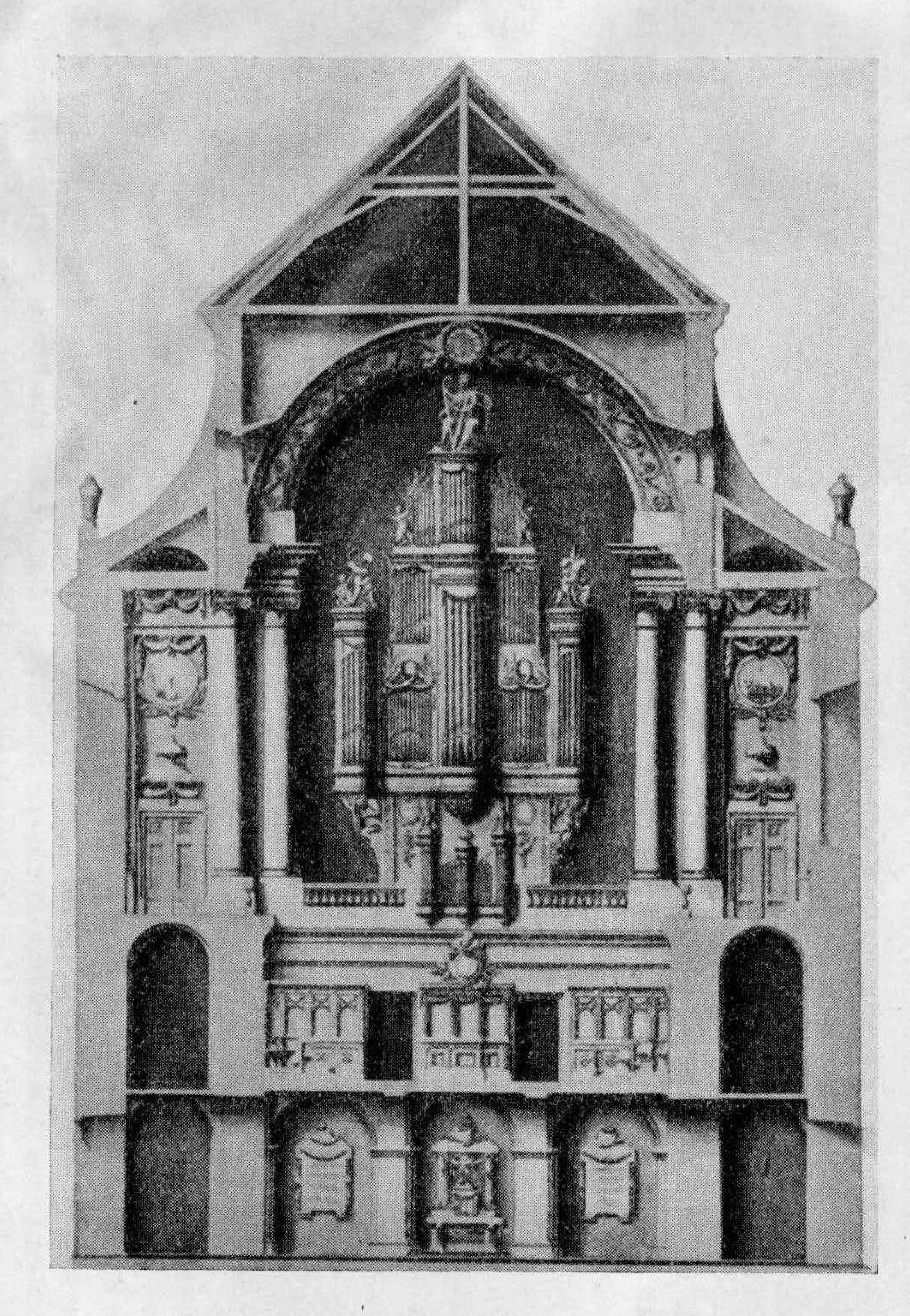
Der Umfang des Serpents wird gewöhnlich mit *D—a'* angenommen. Nach Mahillon brachte man durch Schließen aller Löcher die Naturtöne mit Ausnahme des siebenten hervor[3]. Die sechs Löcher füllten dann, nacheinander geöffnet, die Entfernung zwischen dem 1. und 2. Naturton aus. Das stimmt überein mit den

[1] Nr. 641 der Pariser Sammlung.
[2] Zuweilen auch mit Stoff. Galpin, a. a. O. S. 196.
[3] Catalogue, Bd. I, S. 296 ff.



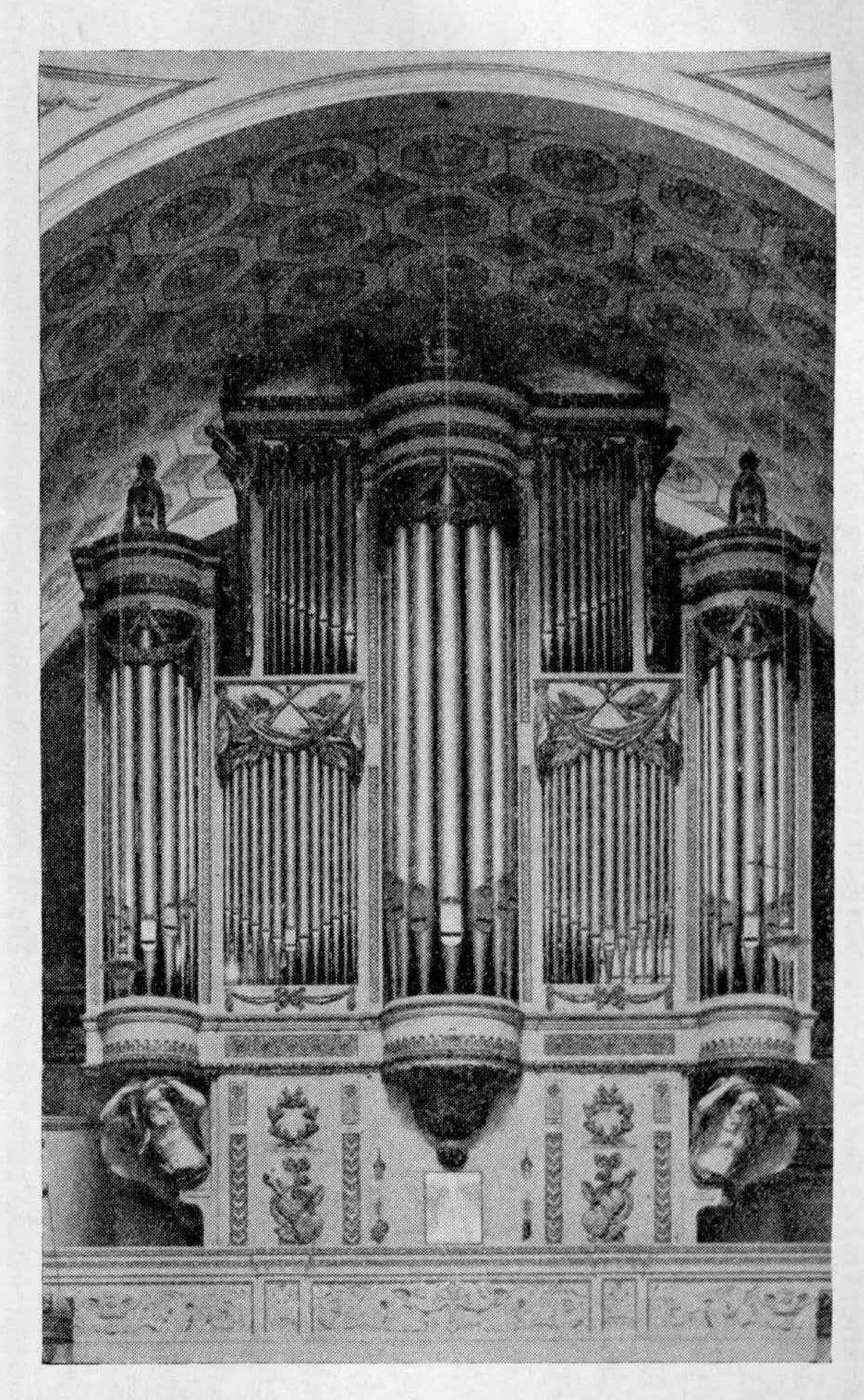
Entwurf von D'ixnard für den Prospekt der Stiftsorgel St. Blasien

Aus dem Tafelwerk „Recueil d'Architecture" 1791



Entwurf des Orgelprospekts von Salzmann

Aus der Salzmann-Mappe des Badischen Generallandesarchivs



Der Prospekt der Orgel in der heutigen Gestalt
(Stephanskirche in Karlsruhe)

Aufnahme des Bad. Bildarchivs W. Kratt, Karlsruhe